

primopiano

Richard Jewell
Clint Eastwood

Hammamet
Gianni Amelio

04 — 23

i film

Diamanti grezzi
Memorie di un assassino
Il lago delle oche selvatiche
1917
Alice e il sindaco
La Gomera - L'isola dei fischi
L'hotel degli amori smarriti
Lontano lontano
Figli
Andrej Tarkovskij. Il cinema
come preghiera
Doppio sospetto
Cattive acque

Storie d'Africa

25 — 60

book

A proposito di canone.
Ovvero, come vedere un milione
di film ed essere felici

Perché Quarto potere
è un capolavoro? Perché sì

Ethica et esthetica
cinematographicae more
geometrico demonstratae

C'era una volta il cinema
giapponese: il canone occidentale
del cinema orientale

61 — 83

festival

FESTIVAL DEL CINEMA DI BERLINO
Concorso
Panorama
Forum

84 — 91

Rivista mensile
di cultura
cinematografica



marzo — aprile 2020

cineforum

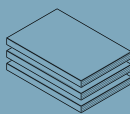
592



abbonati a cineforum



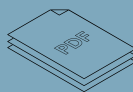
Abbonamento annuale – 10 numeri



ABBONAMENTO CARTACEO

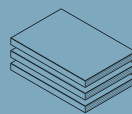
70 €*

(*RIDOTTO 60 €)



ABBONAMENTO PDF

40 €



PACCHETTO COMBO
CARTACEO + PDF

100 €*

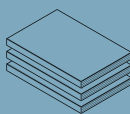
(*RIDOTTO 90 €)



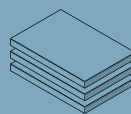
sostieni cineforum



Abbonamento annuale – 10 numeri



SOSTENITORE



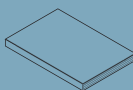
ABBONAMENTO CARTACEO

100 €

Il tuo nome sul colophon della rivista
+ un volume in omaggio, a scelta
tra questi titoli →

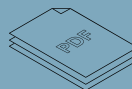
- Anche il tempo sogna. Quando il cinema racconta la storia / di Sergio Arecco
- Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut / di Ezio Alberione, Massimo Marchelli, Gianni Olla, Rosamaria Salvatore
- Terrence Malick. Mitografie della modernità / di Francesco Cattaneo
- La favola cinematografica / di Jacques Rancière
- La finestra sul cortile. Intimità violate, cattivi pensieri / di Mauro Marchesini (prefazione di Gian Piero Brunetta)

Copie singole



COPIA SINGOLA CARTACEA

10 €



COPIA SINGOLA PDF

5,90 €

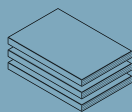
*riduzione riservata a studenti, tesserati FIC, soci Lab 80 e Arci (Bergamo), Aiace (Torino), Agis Scuola

editoriale	Adriano Piccardi <i>Cineforum non va in stand by</i>	03
primopiano	Richard Jewell di Clint Eastwood	04
	Roberto Chiesi Una vita violata	06
	Francesco Saverio Marzaduri Fino a prova contraria	10
	Hamamet di Gianni Amelio	12
	Anton Giulio Mancino Il caso C.	14
	Intervista a Gianni Amelio A cura di Fabrizio Tassi	18
i film	Edoardo Peretti Diamanti grezzi di Josh e Benny Safdie	25
	Dario Tomasi Memorie di un assassino di Bong Joon-ho	28
	Claudia Bertolé Il lago delle oche selvatiche di Diao Yinan	31
	Giampiero Frasca 1917 di Sam Mendes	34
	Nicola Rossello Alice e il sindaco di Nicolas Pariser	37
	Francesco Saverio Marzaduri La Gomera – L'isola dei fischi di Corneliu Porumboiu	40
	Elisa Baldini L'hotel degli amori smarriti di Christophe Honoré	43
	Anton Giulio Mancino Lontano lontano di Gianni Di Gregorio	46
	Edoardo Zaccagnini Figli di Giuseppe Bonito	49
	Mathias Balbi Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera di Andrej A. Tarkovskij	52
	Emanuele Di Nicola Doppio sospetto di Olivier Masset-Depasse	55
	Mariangela Sansone Cattive acque di Todd Haynes	58
	Paola Brunetta Storie d'Africa di Piero Cannizzaro	60
book	A proposito di canone. Ovvero, come vedere un milione di film ed essere felici Atti del 67° Consiglio Federale FIC	61
	Luca Malavasi Perché Quarto potere è un capolavoro? Perché sì	62
	Bruno Fornara Ethica et esthetica cinematographicae more geometrico demonstratae	67
	Dario Tomasi C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale	72
festival	Festival del Cinema di Berlino	84
	Roberto Manassero / Concorso	85
	Massimo Causo / Panorama	87
	Alessandro Uccelli / Forum	89
le lune del cinema	a cura di Barbara Rossi	92

abbonati a cineforum

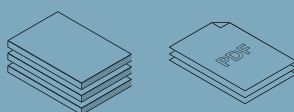
Abbonamento annuale — 10 numeri

cartaceo



70 €*	100 €	100 €	120 € extra
Italia	Sostenitore	Europa	Europa

cartaceo + pdf



100 €*	125 €	145 € extra
Italia	Europa	Europa

digitale pdf



40 €

* riduzione valida solo su abbonamento cartaceo e cartaceo+PDF (per l'Italia) riservata a studenti, tesserati FIC, soci Lab 80 e Arci (Bergamo), Aiace (Torino), Agis Scuola € 60,00 annuale cartaceo / € 90,00 annuale cartaceo+PDF

Copie singole

cartaceo / 10 €	pdf / 5,90 €
-----------------	--------------

Modalità di pagamento

Conto Corrente Postale

n. 11231248 intestato a FIC – Federazione Italiana Cineforum, via Pignolo, 123 – 24121 Bergamo

Nuove coordinate di appoggio bancarie dal 27 maggio 2019

IBAN IT65 B030 6909 6061 0000 0128641
BIC BCITITMM

c/o Intesa Sanpaolo SpA, Filiale III Settore Milano
Piazza Paolo Ferrari, 10 – 20121 Milano
intestato a FIC – Federazione Italiana Cineforum

Carta di credito

contattando il Servizio abbonamenti,
lun. – ven. / ore 9.30 – 13.30 / T – 370 36 259 36

On-line

www.cinebuy.com

Servizio abbonamenti e fascicoli arretrati

abbonamenti@cineforum.it
lun. – ven. / ore 9.30 – 13.30 / T – 370 36 259 36
CF – 00248300279 / PI – 01700110164

spedizione in abbonamento postale DL 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB – Bergamo
I dati personali forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti sono utilizzati esclusivamente per l'invio della rivista e non vengono ceduti a terzi per alcun motivo.

Tutti i diritti riservati. La riproduzione anche parziale di testi, foto e illustrazioni contenuti nel numero è vietata senza previa autorizzazione dell'editore.

cineforum

rivista mensile di cultura cinematografica

edita da FIC – Federazione Italiana Cineforum
Iscritta nel registro del Tribunale di Venezia
al n. 307 del 25.5.1961

anno 60 – n. 2 – marzo-aprile 2020

Direttore responsabile

Adriano Piccardi – direttore@cineforum.it

Vice direttore

Fabrizio Tassi

Direttore editoriale

Angelo Signorelli

Comitato di redazione

Chiara Borroni, Roberto Chiesi, Bruno Fornara, Luca Malavasi, Roberto Manassero, Emanuela Martini, Lorenzo Rossi, Angelo Signorelli, Fabrizio Tassi

Segreteria di redazione

Arturo Invernizzi, Daniela Vincenzi
info@cineforum.it

Redazione web | cineforum.it

Roberto Manassero (capo redattore),
Chiara Borroni, Lorenzo Rossi, Fabrizio Tassi

Collaboratori

Sergio Arecco, Elisa Baldini, Alberto Barbera, Pietro Bianchi, Pier Maria Bocchi, Paola Brunetta, Giacomo Calzoni, Francesco Cattaneo, Massimo Causo, Rinaldo Censi, Carlo Chatrain, Andrea Chimento, Pasquale Cicchetti, Katia Dell'Eva, Simone Emiliani, Davide Ferrario, Giampiero Frasca, Claudio Gaetani, Leonardo Gandini, Giuseppe Ghigi, Federico Gironi, Alessandro Lanfranchi, Roberto Lasagna, Fabrizio Liberti, Nuccio Lodato, Pierpaolo Loffreda, Giancarlo Mancini, Anton Giulio Mancino, Giacomo Manzoli, Francesco Saverio Marzaduri, Tullio Masoni, Emiliano Morreale, Alberto Morsiani, Federico Pedroni, Edoardo Peretti, Alberto Pezzotta, Tina Porcelli, Giuseppe Previtali, Nicola Rossello, Barbara Rossi, Francesco Rossini, Stefano Santoli, Simone Soranna, Antonio Termini, Dario Tomasi, Massimo Tria, Alessandro Uccelli, Paolo Vecchi, Rinaldo Vignati, Edoardo Zaccagnini, Gloria Zerbinati

Abbonati sostenitori

Marco Barbisotti, Piergiorgio Bertoli, Claudio Boccedi e Cristina Malavasi, Alberto Colosio, Antonio Costa, Gianmarco Di Traglia, Pierpaolo Garbaccio Bugin, Giovanni Lancellotti, Mario Lucadei e Valeria Vanda Pagliarulo, Alfredo Lucia, Tommaso Marcaccio, Alessandro Melato, Claudia Munarin, Simonetta Ogna, Felice Polcari, Giacomo Riccardi, Massimo Ricco, Paolo Rossi, Giuseppe Ruggeri, Rocco Scali, Gianluca Tana, Alfredo Teresi, Andrea Tincani, Cristiano Tistarelli, Giuseppe Varchetta

Amministrazione

amministrazione@cineforum.it

Distribuzione

FIC – Federazione Italiana Cineforum
distribuzione@cineforum.it

Spazi pubblicitari

adv@cineforum.it

Progetto grafico

Süqrepublic

Stampa

Color Art – Rodengo Saiano (BS)



La FIC – Federazione Italiana

Cineforum, è un'associazione di cultura cinematografica riconosciuta dal MiBAC. Fondata nei primi anni '50, la FIC opera ed è presente, attraverso una cospicua rete di circoli attivi sul territorio nazionale, sia nelle piccole che nelle grandi città. La promozione dell'attività cinematografica è la sua *mission* principale. Con questo obiettivo, la FIC organizza corsi, convegni e seminari, distribuisce film classici e inediti, fornisce consulenza specializzata, cura la pubblicazione della rivista «Cineforum» e di altri prodotti editoriali di cultura cinematografica.

Organi Direttivi / Comitato Centrale della FIC – Federazione Italiana Cineforum in carica per il triennio 2018-2020

Consiglio di Presidenza

Enrico Zaninetti
(Presidente facente funzione ad interim)

Angelo Signorelli
(Tesoriere)

Chiara Boffelli
(Vicepresidente)

Daniela Vincenzi
(Segretario)

Sergio Zampogna
(Presidente per il Collegio dei Revisori dei Conti)

Dario Catozzo
(Presidente per il Collegio dei Sindaci Provirini)

Membri del Consiglio Direttivo

Gianluigi Bozza, Bruno Fornara, Sergio Grega, Alessandro Pedretti, Adriano Piccardi, Walter Pigato, Paolo Rizzi (cooptato), Barbara Rossi, Fabrizio Tassi

Membri dei Collegi

(Sindaci Provirini e Revisori dei Conti)

Alessandro Frezza, Tonino Turchi, Giuseppe Puglisi (supplente); Roberto Marchiori, Leo Rossi, Pierpaolo Loffreda (supplente), Claudio Scarpelli (supplente)

Redazione Cineforum Segreteria FIC

Via Pignolo, 123 IT – 24121 Bergamo
T – +39 370 36 259 36
M – info@cineforum.it
W – www.cineforum.it
www.cinebuy.com

Nuovi contatti ↓

Rivista realizzata con il contributo di



Associato
All'Unione Stampa Periodica Italiana
(USP)



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Cineforum non va in stand by

Cari abbonati e cari lettori di *Cineforum*, voglio prima di ogni altra cosa ringraziarvi tutti per la vostra fedeltà e per la fiducia che ci accordate sottoscrivendo i vostri abbonamenti, comprandoci in libreria e sul nostro e-commerce Cinebuy. Senza di voi non potremmo certo mantenere in vita questa impresa che va avanti dal 1961 e che ha attraversato tanti cambiamenti, rinnovandosi per rimanere sempre all'altezza del proposito che dagli inizi la sostiene: essere una rivista di cultura cinematografica su cui trovare recensioni, approfondimenti, discussioni, saggi, interviste in grado di tenere alta l'asticella di una proposta complessiva adeguata alla vostra attesa.

Costretti a vivere in questo tempo sospeso tra un passato che ci appare oramai lontano (il mondo pre-Covid, le attività, i gesti e le abitudini che ne caratterizzavano gli abitanti) e un futuro dai lineamenti più incerti del solito (il confronto/scontro tra i sostenitori dell'inevitabile "cambiamento" e quelli convinti che nulla interromperà il percorso verso la catastrofe conclusiva è ovviamente in corso), ci concentriamo sul presente per cercare di realizzarne le potenzialità nel migliore dei modi che ci è permesso. In questa cornice *Cineforum* è stata messa negli ultimi due mesi a dura prova dall'intrecciarsi degli eventi e dallo scompaginarsi improvviso del suo contesto di riferimento, per quanto riguarda i contenuti, le risorse umane e le tecnologie che ne garantiscono l'uscita regolare.

«I film ora in sala», «Andiamo al cinema»: che significato potranno «avere, in un futuro anche prossimo, queste e altre espressioni che finora hanno fatto parte del nostro apparato quotidiano di conversazione, non ci è dato sapere. Le modalità della fruizione cinematografica non potranno non rientrare nel processo di metamorfosi del consumo culturale che la pandemia sta già provocando; è necessario attrezzarci, come spettatori e come produttori culturali, in vista di scenari fino a ieri impensabili, se non vogliamo esserne dominati.

Cineforum ci sta provando. I lavori redazionali sono in corso. Ma gli ostacoli materiali a una sua fruttuosa evoluzione non mancano: il principale, mentre sto scrivendo questo editoriale, è costituito dalla sospensione del contributo ministeriale alle Associazioni di Cultura Cinematografica tra cui rientra anche la FIC – Federazione Italiana Cineforum, nostro editore: ciò significa che attualmente abbiamo grandi difficoltà a pagare spese di impaginazione, stampa e distribuzione della rivista. La nostra intenzione è quella di continuare con le uscite, per ora bimestrali, anche perché oggettivamente non vengono distribuiti nuovi film e sono fermi i grandi appuntamenti festivalieri, ma non possiamo essere certi di riuscirci in modo continuativo. Vogliamo però rassicurare i nostri abbonati: la spedizione della rivista sarà regolarmente rispettata. Nel caso più malaugurato, i tempi si dilateranno.

Non abbiamo comunque intenzione di lasciare nessuno in mezzo al nulla: il sito www.cineforum.it continuerà a produrre: visitatelo e seguitelo! E poi due belle novità: il nuovissimo e-book *The B-generations* a cura di Bruno Fornara in omaggio a tutti gli abbonati, e per restare ancora più vicino a tutti i nostri lettori, abbonati e non, l'uscita di una newsletter quindicinale che proporrà letture di materiali dallo sterminato Archivio Storico (ma non solo) di *Cineforum*. Infine, ci siamo attivati anche per l'offerta di solidarietà digitale sul sito del Ministero solidarietadigitale.agid.gov.it, sperando di arrivare a raggiungere anche un nuovo pubblico. Continuate a seguirci e non fatevi passare la voglia di leggerci. Vi chiediamo di pazientare e di avere insieme a noi fiducia nel domani: la storia di *Cineforum* continua.



Richard Jewell

sinossi

1986. Il ventenne Richard Jewell ha un umile impiego alla Small Business Administration della Georgia ma sogna di entrare nella polizia. In seguito, il suo eccessivo zelo lo fa licenziare da un college dove presta servizio nella vigilanza. Arrivato ai trent'anni, continua a vivere con la madre e trova lavoro come sorvegliante durante le Olimpiadi di Atlanta. La sera del 27 luglio 1996, scopre una bomba nascosta in uno zaino al Centennial Olympic Park, dove sta avendo luogo un concerto, e riesce a sventare la strage. Per tre giorni viene celebrato come eroe, fino a quando l'FBI inizia a sospettare di lui. Quando Kathy Scrugg, una giornalista dell'«AJC» a caccia di scoop, pubblica a caratteri cubitali il nome di Jewell quale sospettato numero uno, per l'uomo e sua madre inizia un inferno che durerà ottantotto giorni. Ma lo soccorre l'avvocato Watson Bryant, convinto della sua innocenza.

cast&credits

Titolo originale — id.

Regia — Clint Eastwood

Soggetto — dall'articolo *American Nightmare: The Ballad of Richard Jewell* di Marie Brenner pubblicato su «Vanity Fair», febbraio 1997, e dal libro *Il caso Richard Jewell: La storia di un uomo in cerca di giustizia* di Kent Alexander e Kevin Salwen

Sceneggiatura — Billy Ray

Fotografia — Yves Bélanger

Montaggio — Joel Cox

Musica — Arturo Sandoval

Scenografia — Kevin Ishioka

Costumi — Deborah Hopper

Interpreti — Paul Walter Hauser (Richard Jewell), Sam Rockwell (Watson Bryant), Kathy Bates (Barbara "Bobi" Jewell), Jon Hamm (l'agente Tom Shaw), Olivia Wilde (Kathy Scruggs), Ian Gomes (l'agente federale Dan Bennett), Dylan Kussman (l'agente federale Bruce Hughes), Nina Arianda (Nadya Light), Mike Pniewski (Brandon Walker), Wayne Duvall (Richard Rackleff), Niko Nicotera (Dave Dutchess), David Shae (Ron Martz), Déjà Dee (Alice Hawthorne), Aubriana Davis (la figlia della signora Hawthorne), Alan Heckner (Bill Miller), Eric Mendenhall (Eric Rudolph), Charles Green (il dottor W. Ray Cleere), Grant Roberts (Will Jones), Desmond Phillips (Mike Silver), Alex Collins (Max Green), Michael Otis (il signor Braden), Kelly Collins Lintz (la signora Braden), Izzy Herbert (Mariah Braden), Jonathan D Bergman (Jerrod Braden), David Shae (Ron Martz), Brian Brightman (Zoeller), Mike Wilson (Forsythe), Billy Slaughter (Tim Barker), John Atwood (il signor Brenner), Robert Treveiler (Patrick Williams), David de Vries (John Walter), Dexter Tillis (un poliziotto)

Produzione — Clint Eastwood, Tim Moore, Jessica Meier, Kevin Misher, Leonardo DiCaprio, Jennifer Davisson, Jonah Hill per Malpaso Productions/Appian Way Productions/Misher Films/75 Year Plan Productions/Warner Bros.

Distribuzione — Warner Bros. Pictures

Durata — 129'

Origine — USA, 2019

Richard Jewell

Una vita violata

di Roberto Chiesi

«Questa storia, bisogna raccontarla», disse Clint Eastwood al suo direttore di produzione Tim Moore annunciandogli che finalmente il progetto di un film su Richard Jewell, cui pensava dal 2014, stava andando in porto (inizialmente avrebbe dovuto produrlo la Fox, che lo aveva affidato alla regia di Paul Greengrass, con Jonah Hill e Leonardo DiCaprio protagonisti, poi divenuti produttori del film della Malpaso di Eastwood). La storia è la "tragedia americana" di un anonimo trentenne dell'America profonda, afflitto da un fisico ingrato a causa dell'obesità, appassionato di caccia e armi da fuoco, incondizionato cultore della polizia e delle forze dell'ordine. Mentre stava appunto svolgendo una mansione di vigilanza al Centennial Olympic Park, la sera del 27 luglio 1996, durante le Olimpiadi di Atlanta e un concerto di Jack Mack & the Heart Attack che aveva attirato migliaia di persone, scoprì uno zaino sospetto abbandonato sotto una panchina che celava una bomba artigianale ad orologeria. Jewell allarmò la sicurezza in tempo per evitare una strage (l'esplosione provocò un morto, cui se ne aggiunse in seguito un altro per infarto, e oltre un centinaio di feriti).

Venne acclamato come un eroe ma la gloria durò soltanto tre giorni, perché l'FBI, impotente a individuare lo sconosciuto attentatore, mise nel mirino degli indiziati proprio Jewell. Infatti la sua "diversità" sociale (celibe, a trent'anni vive ancora con la madre) e il suo profilo professionale da "perdente" – da cui emerge un attaccamento ossessivo all'ordine e alle regole (era stato licenziato per eccesso di zelo dal college universitario dove prestava servizio come agente di sicurezza) – avevano attirato i pregiudizi dei funzionari investigativi. Questi sospetti, in mancanza di indizi e prove concrete, sarebbero probabilmente rimasti più discreti se non fossero arrivati alle orecchie di una giornalista senza scrupoli, Kathy Scruggs dell'«AJC – Atlanta Journal-Constitution», che non solo trasformò Jewell in un "mostro" da sbattere in prima pagina ma, con il clamore di quegli articoli, gli sollevò contro l'odio, l'accanimento, la persecuzione di un'opinione pubblica che non attendeva sentenze per condannare qualcuno.

Nei quasi tre mesi che seguirono, Jewell e sua madre vissero un autentico calvario senza che l'uomo venisse mai concretamente incriminato e tantomeno arrestato ma la sua





vita privata venne frugata da cima a fondo ed egli ne uscì irrimediabilmente segnato. Grazie all'avvocato Watson Bryant, che Jewell aveva conosciuto fin dai tempi in cui lavorava per la Small Business Administration della Georgia, si salvò da azioni giudiziarie o penali e, una volta riabilitato, finì per ottenere l'agognato impiego nella polizia. Ma neanche quando, nel 2003, venne finalmente arrestato e condannato il vero attentatore, l'estremista di destra e omofobo Eric Rudolph, Jewell – che sarebbe morto a soli quarantadue anni appena quattro anni più tardi – beneficiò di un'effettiva riabilitazione agli occhi della maggioranza silenziosa del suo Paese: per loro rimase per sempre un equivoco e maniacale *loser* anziché l'eroe che aveva salvato la vita a migliaia di persone.

Sono ormai quasi tre lustri che Eastwood trova la sua ispirazione nelle vicende di vita vissuta. Se nel dittico del 2006 *Flag of Our Fathers* (id.) e *Lettere da Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*) la dimensione narrativa era quella *bigger than life* del conflitto mondiale nel Pacifico, dal bellissimo *Changeling* (id., 2008) in poi ha attinto sempre più spesso alla realtà della cronaca (si pensi a *American Sniper* [id. 2014], *Sully* [id.,

2016], *Ore 15:17 – Attacco al treno* [*The 15:17 to Paris*, 2018], dove ha addirittura chiesto ai veri protagonisti dell'episodio di Thalys del 2015 di impersonare se stessi, fino a *Il corriere* – *The Mule* [*The Mule*, 2018]), in particolare privilegiando quelle storie dove campeggia l'eroismo di un singolo che deve affrontare le ingiustizie e le aberrazioni degli organi tutelari dello Stato: la polizia degli anni Venti (*Changeling*), una commissione d'inchiesta (*Sully*) e ora l'FBI e la stampa. A conferire una densità particolare al nuovo film, non è soltanto l'identità di perdente di Richard Jewell, in misura più radicale rispetto ad altri sconfitti del cinema di Eastwood – dallo scalcinato Bronco Billy del film del 1980 all'alcolizzato Red Stovall di *Honkytonk Man* (id., 1982), dal Dave Boy di *Mystic River* (id., 2003) alla Christine Collins di *Changeling*, che non ritroverà mai suo figlio e neanche conoscerà la verità sulla sua scomparsa – ma il fatto che a essere mortificato e tormentato con assurdo e ingiusto accanimento sia un uomo che ha compiuto un'azione eroica e per di più la cui fede nella legge e nella giustizia del suo Paese è così forte e pura da indurlo a sottomettersi ai suoi persecutori senza mai ribellarsi, anzi con la mansuetudine di un agnello sacrificale.



«Quando il governo accusa qualcuno, questi è innocente»

È questa innocenza, questa ingenuità di Jewell – che potrebbe sembrare ottusità – ad avere profondamente toccato Eastwood. Che Jewell non sia così stupido come potrebbe apparire, Eastwood lo suggerisce – oltre che nel lucido monologo che l'uomo improvvisa alla fine davanti all'FBI – anche nella magnifica sequenza dell'interrogatorio, dove i due funzionari cercano cinicamente di incastrarlo facendogli firmare delle carte compromettenti che egli invece si guarda bene dal siglare. Jewell viene considerato un potenziale criminale soltanto a causa del curriculum fallimentare e della sua fisionomia opposta e contraria a quella di un eroe perché caricaturale, da "omino Michelin", come viene crudelmente definito. Aleggiano nel film echi del cinema di Frank Capra e in particolare il motivo della manipolazione di un ingenuo al centro di *Arriva John Doe* (*Meet John Doe*, 1941), come hanno rilevato giustamente Gaël Golhen e Jean-Dominique Nuttens (1).

Eastwood ha impresso a *Richard Jewell* il respiro di un *noir* sulla perdita delle ultime illusioni nella sacra intoccabilità delle istituzioni a stelle e strisce anche grazie ad un'illuminazione smorzata, richiesta al direttore della fotografia Yves Bélanger che nel pressbook del film ha

dichiarato: «Si trattava di chiudere il diaframma dell'obiettivo e creare contrasti, come fossero delle luci per il bianco e nero, ma a colori! Abbiamo usato le telecamere Alexa e abbiamo girato in video per trovare la qualità Betamax del tempo, utilizzando un formato 4:3, che ha reso più facile il nostro lavoro in post-produzione per integrare le immagini di archivi». Non è un caso che la mdp ritorni con insistenza nella penombra del modesto appartamento di Jewell, nell'intimo di una vita familiare che si riduce al legame embrionale con la madre e all'assenza di un padre, oltre che di una famiglia autonoma.

Questo quadro di solitudine e marginalità sociale diviene il bersaglio ideale di un'istituzione (l'FBI) accusata dal regista di agire senza il senso della responsabilità e della legittimità delle azioni che sta compiendo, quindi con un colpevole abuso del proprio potere. Anche se la mdp si sofferma maliziosamente sull'immagine di Bill Clinton in un teleschermo, all'epoca presidente degli Stati Uniti, il film di Eastwood non si abbassa mai alla rozzezza di un pamphlet ma raggiunge la dimensione tragica della denuncia. Denuncia contro un vulnus nel cuore della democrazia statunitense che viene incarnato da due personaggi, uno fittizio (il funzionario Tom Shaw, sintesi di diversi agenti federali) e un altro che invece rimanda direttamente alla realtà, la cronista Kathy Scruggs, raffigurata dal regista come inetta a scrivere un articolo e pronta a qualsiasi sciacallaggio per le proprie ambizioni, finché non si rende conto di avere commesso un'ingiustizia e un primo piano ne sottolinea (in modo un po' affrettato e non molto felice) il tardivo rimorso. Un vulnus che viene

(1) Rispettivamente negli articoli *Le cas Paul Walter Hauser*, «Première» n. 504, febbraio 2020, e *La dernière image*, «Positif» n. 708, febbraio 2020.

riscattato dall'avvocato Bryant, un personaggio che trent'anni fa lo stesso Eastwood avrebbe senz'altro interpretato volentieri e che via via ricopre una sorta di figura paterna per Jewell, insegnandogli a distinguere fra la retorica falsa e illusoria dei suoi ideali adolescenziali (in cui è facile riconoscere gli stessi ideali dei vecchi eroi del cinema di Eastwood) e la cruda realtà. La disillusione dell'autore di *Il corriere* – *The Mule* trova un'eco ironica anche nelle battute della segretaria russa e amante di Bryant: «Nel mio Paese, quando il governo accusa qualcuno, questi è innocente. È diverso da voi?».

L'ambientazione della storia nel 1996 non manca di alludere ad alcune dinamiche del presente: la crescita parossistica della valanga di fango che si abbatte contro un innocente prima che sia stata accertata la verità dei fatti, per effetto, in passato esclusivamente dei media e oggi anche dei social e di ogni ganglio della macchina di comunicazione. Nella sequenza, di asciutta finezza, in cui gli addetti dell'FBI restituiscono gli oggetti personali di Richard e di sua madre chiusi negli scatoloni, si suggerisce il senso di una violazione, di un abuso alla vita intima e individuale che non potrà mai essere risarcito.

Quale eco nella realtà della denuncia contro gli abusi dei media del film, va ricordata la reazione dell'«Atlanta Journal-Constitution» che, al momento dell'uscita di *Richard Jewell* nel dicembre del 2019, ha attaccato il regista e la produzione accusandoli di sessismo per la raffigurazione di Kathy Scruggs (deceduta anch'essa prematuramente) che avrebbe scambiato i propri favori sessuali con il funzionario FBI Shaw in cambio di informazioni. Giustamente lo sceneggiatore Billy Ray ha replicato che il giornale, a suo tempo querelato da Jewell, ha cercato in modo pretestuoso di distogliere l'attenzione dalle proprie gravi responsabilità, anziché farne ammenda. In effetti l'accusa, purtroppo alimentata dalle deliranti derive del movimento Me Too, appare ridicola e infondata perché è evidente che Hamm e la giornalista hanno già un rapporto occasionale da tempo e anziché uno scambio di favori, si assiste nella sequenza alla loro complicità promiscua, che riflette la connivenza dei due mondi che rappresentano (2).

(2) Alcuni giornali statunitensi, inoltre, forse offesi dagli strali di Eastwood, hanno poi commentato con malcelata soddisfazione il deludente esordio commerciale del film (quattro milioni e seicento ottantamila dollari contro i diciassette milioni di *The Mule*), facendo ipotesi che sono state in parte smentite dall'esito complessivo al box-office, deludente ma non così disastroso (ventidue milioni di dollari contro i trentasei di *Ore 15:17 – Attacco al treno* o i quarantasette di *Jersey Boys*).



Fino a prova contraria

di Francesco Saverio Marzaduri

«Ogni uomo dovrebbe conoscere i propri limiti».

(Clint Eastwood, *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan* [Magnum Force, 1973])

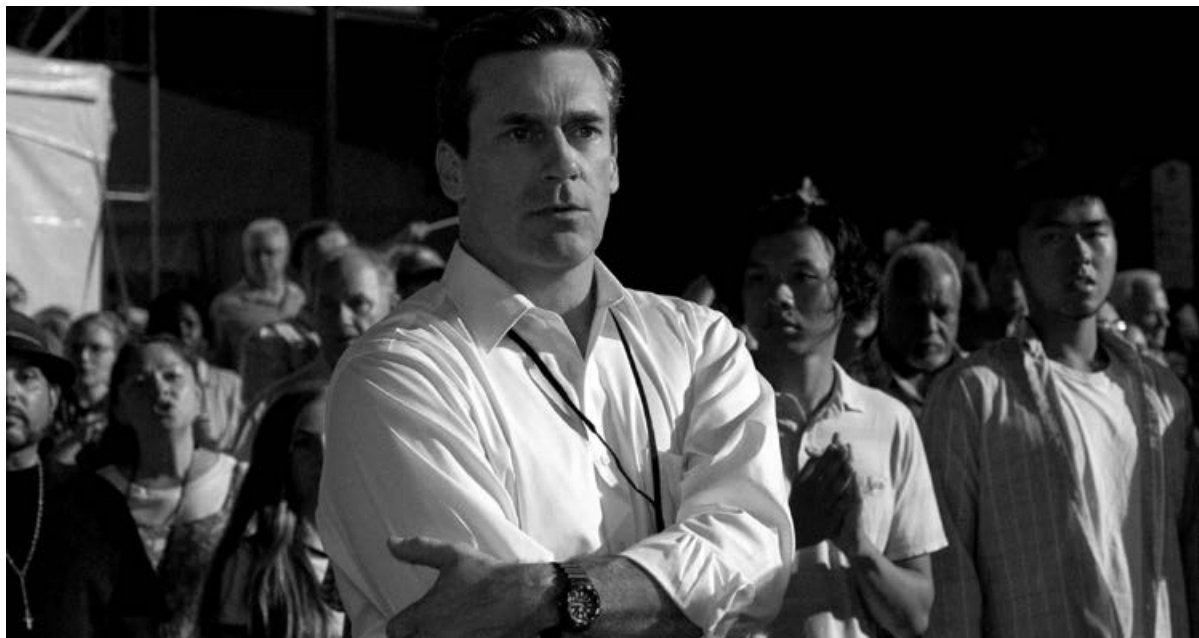
«I pareri sono come i coglioni, ognuno ha i suoi». «L'ormai mitico aforisma declamato dall'ispettore Calla(g)han in *Scommessa con la morte* (*The Dead Pool*, 1988), episodio conclusivo della saga, ha quasi più di trent'anni; eppure, nonostante il tempo e le rughe abbiano reso la maschera del personaggio anche più granitica, tale laconica considerazione condensa il pensiero d'un interprete che nella propria attività registica assurge, se non a filosofia nichilista, a *modus operandi*. Nel citato titolo, il più consapevolmente stanco della serie, "Dirty" Harry s'impelaga alla ricerca di un killer di celebrità incluse nel macabro "Bingo col morto" (il *dead pool* del titolo originale), in cui esce vincitore chi, entro una data scadenza, annovera il maggior numero di prede. Nondimeno, il protagonista individua il vero colpevole negli effetti deleteri dei media, rei di sfruttare il parossistico sensazionalismo della violenza, accrescendo frustrazione e rancore in chi è obbligato a contrastare la criminalità con ogni mezzo possibile. Non comprendere la dolente introversione del personaggio, restituita da glaciale imperturbabilità, e la crociata contro un male dal ventre fecondo, implica far i conti con uno *status* a stelle a strisce trionfale di facciata, rivelatore d'una conscia contraddizione che restituisce ormai solo i cocci di un vano idealismo.

Richard Jewell è l'ultimo e forse non definitivo tassello di una galleria di ritratti, sui quali il tamtam mediatico si scontra col manrovescio della ricostruzione e, all'occorrenza, con la grinta della filologia: nella fattispecie, se si tratta d'un paladino di quell'ordine costituito che eventi contrari tramutano in criminale anziché in eroe. E a mo' di riprova, la persistente critica a un sistema sempre meno in grado di difendere l'individuo – ché il personaggio al centro è figura contraddittoria, sopra le righe e non esattamente integerrima. La disamina reitera l'usuale bisticcio tra l'autentico e il mendace di classica matrice nordamericana, che nella figura dell'untuoso biografo Beauchamp di *Gli spietati* (*Unforgiven*, 1992) dà forma a chi alimenta la leggenda a

scapito della verità, inzeppandola di millanterie e distorsioni per velleitarie ambizioni di gloria. Non fa troppa specie che Richard Jewell giunga come un riverbero della sempre più tiepida condizione politica odierna, dove l'*endorsement* trumpiano, cementato su nulla più che apparenza, si inverte nella propria completa mistificazione, presagisca sentimenti devastati e macerie non più solo interiori, svelando la contraddittorietà di un'etica in eterno conflitto con la Storia.

Non vi sono distinzioni, né a destra né a sinistra: la capacità radiografica dei grandi cineasti altro non è, a volte, che lungimiranza. Un anno prima del turbolento Sexgate, per esempio, Eastwood restituisce un quadro politico contorto nel disegno di un presidente donnaiolo, che tresca con la giovane moglie di chi gli ha permesso la Casa Bianca, senza troppo allontanarsi (sia pure in eccesso) dall'immagine compromessa che costa a Clinton la fiducia dell'America. E si riconosce, nella figura del finto-cinico reporter Everett, impersonato da Clint medesimo, lo specchio d'una rivalsa morale, prima che esistenziale, a favore di una autenticità distante anni luce dal convenzionale, in cui i fatti – quelli *reali* – per una volta collimino con la giustizia, impedendo una condanna a morte. Cosa che ha luogo ancor prima per mano del cronista Kelso che, accumulando fatti e materiale per la pubblicazione di un volume, scagiona il miliardario Williams dall'accusa d'omicidio, senza peraltro evitargli un infarto.

Il fattore umano fa la differenza, e se Kelso o Everett fungono da *alter ego* del cineasta, coi cui occhi guardare a un oscuro *milieu*, il *biopic* è la cornice pretestuale che meglio s'addice a introspezioni in grado di non limitarsi a reinterpretare la realtà in termini mitologici, compreso il supposto garantismo del Sistema. Il denominatore comune si fa paradigma in ogni operazione, ambiziosa o personale; la ricostruzione d'epoca, lontana dal romanzato, fa il resto. Come spiegare altrimenti la vittoria (amara) di Christine Collins su istituzioni corrotte alla radice, che invece di aiutarla nel ritrovamento del figlioletto scomparso le affibbiano un bambino diverso, prima di etichettarla come malata di mente? Per quanto *Changeling* (id., 2008), come già *Mystic River* (id., 2003), affronti il delicato tema della pedofilia, è la tenacia di Christine, complice l'intervento



mediatico, a far luce sulla vicenda di un assassino seriale di minori e a sbugiardare una tutela opportunistica, soccorrevole per tornaconto; e qui si ripensi al mellifluido governatore di *Un mondo perfetto* (*A Perfect World*, 1993), che a telecamere in funzione abbraccia la madre del bimbo rapito, assicurandole il ritrovamento.

Pane per i denti di Eastwood, pronto a rimettere in discussione l'ordine sin dalla mitizzazione a pari passo con la Storia, dove non si fanno sconti nemmeno al governo federale e all'icona di punta, facendo di Hoover un'ambigua (alla fin fine patetica) creatura depositaria di scomode verità – per lo più, paranoie dettate da antipatie personali – per la quale, *ipse dixit*, il concetto d'informazione è potere. Dietro l'impiego del media s'interpreta una modalità di utilizzare la regia allo scopo di demistificare la leggenda e divulgare un'autenticità priva di retorica tronfia e falsi meriti: la celebre istantanea coi cinque *marines* e un marinaio che issano la bandiera statunitense sul monte Suribachi, offre una messa a fuoco sulla spedizione militare tesa a smentire episodi in apparenza noti e ribadita, nell'epilogo, da scatti della battaglia di Iwo Jima che sfumano sulla vera isola nelle condizioni attuali, col proprio monumento ai caduti.

Così per lo *sniper* Chris Kyle, le cui colpe si fanno merito, lo elevano a eroe nazionale e gli guadagnano l'appellativo di "Leggenda", condannandolo a una condizione di solitudine senza affetti e alienazione. I meriti non c'entrano, direbbe il Will Munny di *Gli spietati*, tanto più se conferiti da un certo tipo di notorietà. E a smentire l'ambigua posizione del cineasta provvedono il pilota Sullenberger e il suo ammaraggio senza

vittime nel fiume Hudson, per il quale è acclamato dall'opinione pubblica, ma che il rimorso di aver messo a repentaglio equipaggio e passeggeri attanaglia sino al tormento. La cosa giusta da fare nella fase più delicata reintegra le creature eastwoodiane nel doveroso valore, esaltato da un *medium* cui basta individuare eroi occasionali per intavolare dibattiti, senza curarsi di eventuali dubbi e inquietudini – che l'uso ricorrente di primi piani, attraverso una regia d'impronta classica, non trascura di sensibilizzare nelle psicologie e nelle sfere intime.

Paradossalmente Marie LeLay è una reporter tv che il terribile *tsunami* del 2004, cui scappa per un soffio, induce a ripensare alla propria esistenza, tra convinzioni e limiti, convincendola a esorcizzare il trauma in una pubblicazione. Ancora, la Legion d'onore consegnata ai tre ragazzi che sventano l'attacco ISIS sul treno Amsterdam-Parigi, ne smentisce l'iniziale incompetenza. Tale impronta di realismo, così avvertibile nel cinema di Clint, acquista ulteriore forza nel parallelo tra il finto Sully e quello in carne e ossa, sublimato dall'opzione dei reali protagonisti dell'attentato, chiamati a rivivere l'esperienza come l'Audie Murphy di *All'inferno e ritorno* (*To Hell and Back*, 1955). Oggetto di un'inchiesta giornalistica è l'anziano corriere per il cartello di Sinaloa, che il cineasta sceglie di cucirsi addosso a mo' di confacente chiosa; e se una Coppa del Mondo di rugby può traslarsi in evento mediatico ai fini di pace, al secondo atto – che non c'è, secondo Fitzgerald, nelle vite americane – provvede un cinema idealista fortunatamente mai spento.

A Miria

sinossi

Hammamet riflette su uno spaccato scottante della nostra Storia recente. Sono passati vent'anni dalla morte di uno dei leader più discussi del Novecento italiano, e il suo nome, che una volta riempiva le cronache, è chiuso oggi in un silenzio assordante. Fa paura, scava dentro memorie oscure, viene rimosso senza appello. Basato su testimonianze reali, il film non vuole essere una cronaca fedele né un pamphlet militante. L'immaginazione può tradire i fatti "realmente accaduti" ma non la verità. La narrazione ha l'andamento di un thriller, si sviluppa su tre caratteri principali: il re caduto, la figlia che lotta per lui, e un terzo personaggio, un ragazzo misterioso, che si introduce nel loro mondo e cerca di scardinarlo dall'interno. *(dal pressbook del film)*

cast&credits

Regia — Gianni Amelio

Sceneggiatura — Gianni Amelio, Alberto Taraglio

Fotografia — Luan Amelio Ujkaj

Montaggio — Simona Paggi

Musica — Nicola Piovani

Scenografia — Giancarlo Basili

Costumi — Maurizio Millenotti

Interpreti — Pierfrancesco Favino (il Presidente), Livia Rossi (Anita), Alberto Paradossi (il figlio), Luca Filippi (Fausto), Silvia Cohen (Patrizia Caselli), Renato Carpentieri (il politico), Claudia Gerini (l'amante), Federico Bergamaschi (Francesco), Giuseppe Cederna (Vincenzo), Roberto De Francesco (il medico della clinica psichiatrica), Adolfo Margiotta (l'attore), Massimo Olcese (l'attore vestito da donna), Omero Antonutti (il padre), Hedy Krissane (il dottore)

Produzione — Agostino Saccà, Maria Grazia Saccà per Pepito Produzioni/Rai Cinema

Distribuzione — 01

Durata — 126'

Origine — Italia, 2020



Hammamet

Il caso C.

di Anton Giulio Mancino

«Allora bisognerà leggere: “Non cercate assolutamente, lassù una vera pipa; là c'è il sogno; mentre il disegno che si trova nel quadro, ben fermo e rigorosamente tracciato, quello è il disegno che bisogna considerare una verità manifesta”».

(Michel Foucault, *Questa non è una pipa*)

«Qualcuno mi aiuti a dire che il mio *Hammamet* non è un film su Craxi» (1). Gianni Amelio va preso in parola e in questo senso “aiutato”. Detto fatto. *Hammamet* non è un film su Craxi, infatti. E da solo lo dimostra. Certo, è un film parecchio strano, subissato dal suo doppio, esattamente come la maschera di Pierfrancesco Favino riproduce e subissa quella di Bettino Craxi e viceversa. Come nei film espressionisti, *Hammamet* vive a ridosso dell'ombra craxiana, sdoppiandosi e diventando altro da sé: un oggetto del contendere considerato a scatola chiusa troppo indulgente nei confronti di Craxi

e come tale amato da una buona metà di spettatori, quindi detestato dall'altra. Fa pensare a un film che fagocita se stesso o che si trova in continuazione faccia a faccia con ciò che sembra essere. Allora, dei due, qual è quello di Amelio? Certamente il primo, che non è appunto un film, come l'autore stesso precisa, su Craxi. Il film numero uno non può però fingere di ignorare il suo gemello, ossia il film numero due, presto ideale per accendere un dibattito e veicolare un desiderio a lungo rimasto sopito di resuscitare Craxi, tornare a Craxi, rimpiangere Craxi. Ecco, di quell'*Hammamet* pubblico, a uso e consumo terzi, istigatore della bagarre politico-mediatica programmata, che riapre a comando vecchie ferite mai saturate, restano ben poche tracce nell'*Hammamet* privato, in tutti i sensi, di Amelio. Del resto leggere *Hammamet* alla luce della figura di Craxi è impresa complessa e delicata, consentita soltanto a chi come Filippo Ceccarelli (2) ne ha con cognizione di causa e assoluta competenza colto le strette connessioni in un'analisi esemplare.

(1) Gianni Amelio, *La gabbia dorata*, «FilmTv», 7 gennaio 2020, pag. 6.

(2) Filippo Ceccarelli, Gianni Amelio, *Hammamet*, 17 gennaio 2020, <https://www.doppiozero.com/materiali/gianni-amelio-hammamet>. (3) Gianni Amelio, *La gabbia dorata*, cit., pag. 7.





Come comportarsi con il film "segreto" di Amelio, che si tiene stretto il proprio significato disinteressandosi quasi dei significati letterali immediati? Arrendersi come di fronte a un oggetto indecifrabile? Ciò che più salta agli occhi, il Craxi identico di Favino, quindi di Amelio, contribuisce a nascondere meglio. Ed è questo *Hammamet* nascosto che sconfessa l'*Hammamet* più esposto, proprio perché si lascia vedere mimetizzato molto bene da film su Craxi. La parvenza di *biopic* terminale, stante l'esistenza e l'ineludibilità del personaggio, è decisamente dura da scalfire. Si tratterebbe di infrangerne la forte trasparenza mimetica di opera impenetrabile, multipla, reticente. Cosa c'è al là della superficie imposta dall'evidenza craxiana che però, allusivamente nella prima e nell'ultima scena vengono dall'azione dirompente di un sasso? L'autore, replicando il logo della Pepito Produzioni del bambino armato di fionda, vuol dirci tante cose. Per giunta invita o addirittura istiga lo spettatore a oltrepassare la soglia ingombrante dell'evidenza, a scoprire l'assassino come in un film di genere. Amelio lo dice chiaramente: «E come si raccomanda per i thriller, non perdetevi l'ultima scena» (3). Ma nel contempo rema contro. Rende vano lo sforzo richiesto di non considerare il suo un film su Craxi proprio facendo l'esatto contrario: ergendo una barriera di realtà molto alta. Cioè (ri)crea una copia conforme più realistica della realtà stessa, dalle inequivocabili sembianze di un Craxi moltiplicato nei numerosi ritratti in giro per la casa, sulla falsariga di Magritte quando ricopiò in quattordicesimo *Questa non è una pipa* del 1926 nel successivo dipinto *I due misteri* del 1966. Amelio, a sua volta può ribadire

la *mise en abîme* e affermare di conseguenza «Questo non è un film su Craxi» attraverso l'attore pronto a sottoporsi, più che a un make-up esasperato, a un radicale *morphing* storico-politico-semanticamente dai contorni del rebus. L'aderenza fisica esibita conferma, per eccesso, l'esatto contrario: ad Amelio l'effetto Craxi serve come specchietto per le allodole. Perciò insiste affinché, dall'interno del film, per via indiziaria, si riesca ad intravederne o almeno sospettarne uno diverso. Perché è di quest'ultimo che unicamente egli si assume la responsabilità artistica e intellettuale.

Nella sua filmografia esiste peraltro da sempre una vocazione mimetica (ad esempio in *Il primo uomo* [*Le premier homme*, 2011], di cui *Hammamet*, parabola decadente dell'ineffabile "ultimo uomo", sembra il compendio), che dall'autore schivo e intimista è passata una tantum sulla pelle dell'attore camaleonte. *Hammamet* non fa che reiterare la volontà di Amelio di inabissare la chiave di lettura mimetizzandosi e mimetizzando il film spesso dietro un'apparenza forte. E con il leader socialista, più che di apparenza, si può parlare di appariscenza. Altre volte l'apparenza ha assunto i contorni di un testo preesistente, scritto, inoppugnabile. Lo si è visto in passato in *La città del sole* e in *Porte aperte*, in tempi più recenti e a distanza sempre più ravvicinata in *Nati due volte*, *Il primo uomo* e *La tentazione di essere felici*. *Hammamet* rinuncia al testo singolo per investire sulla memoria storica legata indissolubilmente a un personaggio onnipotente, vistoso, imponente. Appunto, «drammaturgicamente forte» (4) come Craxi, riprodotto apposta in modo maniacale. Anche la componente cinefilia, colta e accurata, calza a pennello come una maschera infallibile, specialmente se cucita nel tessuto del film. Di questo ulteriore apparato di copertura si può avere un saggio se si presta attenzione

(3) Gianni Amelio, *La gabbia dorata*, cit., pag. 7.

(4) Gianni Amelio, in Gianni Amelio ci racconta *Hammamet*, intervista a cura di Fabrizio Tassi, <http://www.cineforum.it/intervista/Gianni-Amelio-ci-racconta-Hammamet>.



ai richiami consecutivi a Luchino Visconti, a *Rocco e suoi fratelli* (1960), *Lo straniero* (1967) e *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) rintracciabili in *Così ridevano* (1998), *Il primo uomo* e *La tenerezza* (2017) (5). Mai però quanto in *Hammamet* in funzione di quello che spinge il protagonista a parlare del (proprio) «caso C.».

Attenzione: “C.”, non “Craxi”. La “C.” di “Craxi” rende vago ed esteso il campo onomastico. Comprende “Cavour”, come Amelio fa sapere: «Io sono arrivato quel giorno a fare quella battuta, “invece di Cavour facciamo un film su Craxi”, con un azzardo, che poi ho sentito come un dovere civile» (6). Fatto sta che il “C.” che Favino restituisce in *Hammamet* è identico a Craxi, ma non lo si sente mai chiamare con il suo cognome. Costui è “il Presidente”, semplicemente. E di “Presidente” in “Presidente”, quello polivalente di *Hammamet* ripete tra sé e sé, a beneficio dello spettatore buon intenditore: «Vorrei capire, con i miei piccoli occhi mortali, come ci si vedrà dopo». Le parole messe per iscritto *in limine mortis* da un altro “Presidente”, Aldo Moro, finiscono in bocca al “Presidente” o “C.” di *Hammamet* il quale, come Amelio, ama evidentemente le citazioni. Perché Moro, il Moro sotto un «dominio pieno e controllato» dell’ultima lettera recapitata il 5 maggio 1978 alla moglie Eleonora dalla cosiddetta “prigione del Popolo”? Perché fu quello di Craxi il “partito della trattativa” nel caso Moro. Trattativa che rimase disattesa o incompiuta, a fronte dell’evidenza del corpo del “Presidente” riconsegnato morto al Paese. Amelio non si lascia sfuggire un simile “indizio” inserendolo mimetizzato nell’ampio sistema di citazioni incrociate che riconduce a Fausto, il personaggio jolly di *Hammamet*. Ed è con Fausto che Amelio si riprende il film, lo definisce non più in negativo, ciò che non è, ma in positivo, ciò che è: «È piuttosto un film su Fausto.

E Fausto non è mai esistito. Gli ho dato il nome del ragazzo che interpretò *Colpire al cuore*, più di trent’anni fa, per segnare un legame che non è di superficie ma di sostanza. [...] Fra tutti i personaggi che popolano *Hammamet*, Fausto è il solo che non ha l’obbligo di essere identificato, è un corpo estraneo alla famiglia e al posto in cui vive. Ciò che esprime appartiene solo a lui e resta chiuso nel mistero, anche quando ci mette di fronte ad atti inconfessabili» (7).

Con Fausto prende forma la rete di citazioni cinematografiche, che si configura come rete indiziaria messa in campo, anche stavolta in tutti i sensi, dall’autore: «Ho chiesto aiuto a Jacques Tourneur, a Anthony Mann, a Douglas Sirk, per decifrare, lasciando degli indizi [corsivo nostro] qua e là, un personaggio che appare e scompare come un fantasma in carne e ossa, come la spina feroce che tormenta l’illustre protagonista. Ma più concretamente ho pensato a quel mio film del 1982: parlava di terrorismo, sì, ma nel sottotesto c’erano un padre e un figlio che si cercavano senza trovarsi e finivano per condannarsi a vicenda» (8). *Hammamet* propone dunque un macrotesto craxiano in bella vista, mentre la “cifra nel tappeto” è Fausto. Ma Fausto a sua volta rimanda a *Colpire al cuore*. Non al macrotesto di allora, il “terrorismo”, ma al rapporto conflittuale e frustrante tra padri e figli, centrale nell’intera filmografia

(5) Cfr. Anton Giulio Mancino, Albert, Gillo, Luchino: *i fantasmi di un “padre ragazzo”*, «Cineforum», n. 514, maggio 2012, pagg. 13-17, e *Id., Gruppo di famiglia*, «Cineforum», n. 565, giugno 2017, pagg. 30-36.

(6) Gianni Amelio, in *Gianni Amelio ci racconta Hammamet*, cit.

(7) Gianni Amelio, *La gabbia dorata*, cit., pagg. 6-7.

(8) *Ivi*, pag. 6.

di Amelio. In *Hammamet* abbiamo un ribaltamento: un ex macrotesto (il "terrorismo") di quasi quarant'anni fa diventa sottotesto oggi, a quarant'anni dal delitto Moro di cui ricorrono le parole estreme, cartacee, mormorate un attimo dopo il congedo del "Presidente" o "C." dall'ineffabile ex leader democristiano in visita all'ex avversario socialista. A questo punto bisognerebbe davvero chiedersi perché Fausto confessi ad Anita, delirando, di aver defenestrato suo padre Vincenzo travolto dallo scandalo. O accorgersi, in tema di imitazioni perfette, che il Presidente rammenta a Fausto: «Quando era di buon umore tuo padre faceva le imitazioni. Ah, era bravissimo. A me mi rifaceva uguale». Come si può notare, non è soltanto l'interprete principale a saper "rifare" questo curioso "C." simil-Craxi che affida a Fausto le confessioni più inammissibili, di cui viene poi in possesso la figlia Anita, che in *Hammamet* è piuttosto la figlia di Garibaldi. Un Garibaldi oltretutto di lunga durata, trasversale, che rimbalza dall'icona dello sconfitto Fronte Popolare che nelle elezioni del 1948 allineò il partito di Togliatti a quello di Nenni, ereditato infine da Craxi, alle passioni storico-agiografiche del protagonista confinato – a proposito di "C." – nella sua fatale "Caprera" nordafricana, affacciata sul mare con vista sull'Italia.

L'unica cosa certa in *Hammamet* è questa vista sull'Italia che include e trascende Craxi, procedendo per citazioni cinematografiche ed extracinematografiche, di cui la spia sono le

immagini subliminali di *Le catene della colpa* – del quale Alberto Crespi (9) con estrema perspicacia suggerisce di tener conto anche del titolo originale *Out of the Past* (1947) –, *Là dove scende il fiume* (*Bend of the River*, 1952) e *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, 1955). Amelio del resto aveva a suo tempo già collegato il primo al suo film d'esordio, *La fine del gioco* (1970), confessando: «Nel finale, cioè nel momento più drammatico, non osavo guardarlo in faccia. Anche in altri film ho fatto la stessa cosa. Avrei dovuto farlo, ora che ci penso, anche con i grandi. Cosa che fa spesso, e con molta efficacia, Jacques Tourneur in *Le catene della colpa*» (10). Quanto a *Là dove scende il fiume*, con effetto retroattivo fa testo ugualmente ciò che ne ha scritto a suo tempo Amelio: «Sosteneva Mann (e con lui lo sceneggiatore Borden Chase) che la cosa più coinvolgente per lo spettatore è un uomo sconfitto. Che combatte e vince sulle proprie disgrazie. Ancora meglio se, in un punto del film abbastanza lontano dal finale, quest'uomo giura a se stesso che si vendicherà di chi l'ha maltrattato, fosse pure la cattiva sorte» (11). In estrema sintesi, l'*Hammamet* numero uno e l'*Hammamet* numero due.

(9) Cfr. Alberto Crespi, *Un Gianni Amelio da scoprire dietro l'apparenza*, 9 gennaio 2020, <https://www.strisciarossa.it/hammamet-un-gianni-amelio-da-scoprire-dietro-lapparenza>.

(10) Gianni Amelio, *Un film che si chiama desiderio*, Einaudi, Torino 2010, pag. 33.

(11) Gianni Amelio, *Il vizio del cinema*, Einaudi, Torino 2004, pag. 90.



Intervista a Gianni Amelio

A cura di Fabrizio Tassi

— *In Hammamet c'è il melodramma, il noir, o forse il thriller, perfino un po' di western, c'è il potere di fronte alla sua fine, il rapporto tra padri e figli (una figlia, soprattutto), c'è il mito, la tragedia... Poi c'è anche Craxi. Che sembra quasi un pretesto. O comunque solo un punto di partenza.*

— Vogliamo dire che c'è un paradosso, anche? Il film ha cercato e ottenuto una somiglianza fisiognomica pressoché totale, e nello stesso tempo si è completamente allontanato dalla cronaca, dalla cronistoria, anche dai fatti così come sono avvenuti, a parte forse la sequenza iniziale, il congresso del PSI. L'assenza di nomi tende a rendere tutto allegorico più che realistico. Quindi parliamo di Sofocle, Elettra.

— *... che cercava vendetta nel nome dei padre...*

— ... e scendendo per li rami, senza scendere troppo, arriviamo al *Re Lear*. E arriviamo anche al cinema, con una certa ricerca dei titoli, non dico maliziosa ma quasi. Il film *Out of the Past*, in italiano è *Le catene della colpa*, e di colpe qui si parla.

— *Il passato non lo puoi cancellare.*

— Sì, e le colpe esistono, per confessione stessa del protagonista. Il Presidente non nega di aver commesso dei reati. Quando il ragazzo che lo riprende con la telecamera gli chiede se su di lui pendono delle accuse, lui risponde, chiaro e tondo, che sì, ci sono due condanne passate in giudicato.

— *E scendendo da un ramo all'altro arriviamo al cinema non citato, come Colpire al cuore...*

— Arriviamo al cinema che ho fatto io e ai temi che mi hanno appassionato negli anni. Un amico regista una volta mi ha detto che lui non lavora per il successo, ma per le retrospettive. Questa cosa mi ha sempre fatto ridere e un po' mi fa riflettere, quando scopro che riscrivo delle storie che ho già scritto e rappresento dei personaggi che ho già rappresentato. Cambio la veste, ma quello che hanno dentro resta, coniugato in modi diversi. Il film che ha dato la linfa a *Hammamet* è stato *Colpire al cuore*. Non avrei mai fatto *Hammamet* senza il personaggio di Fausto. L'ho scritto, anche: vorrei che non fosse considerato

un film su Craxi, nemmeno un film sul potere caduto, vorrei che fosse considerato un film in cui c'è qualcuno che cova una vendetta, che può avere tante cause, tante radici perdute chissà dove. In *Colpire al cuore* non si capiva fino in fondo se era il problema del terrorismo a motivare il gesto finale del figlio che denuncia il padre. C'era anche molto di Edipo, quando lui vede il padre di nascosto nel corridoio dell'università, insieme alla ragazza, quando guarda il padre e l'allievo camminare bisbigliando nel giardino...

— *Anche in Hammamet finiamo in un giardino.*

— Sì, c'è in tutt'e due un giardino nel quale avvengono dei "delitti," di diversa natura. Il film ha un grimaldello in Fausto. Vogliamo parlare, più rozzamente, di espediente narrativo? È l'espediente che mi permette di non fare il film che ha bisogno delle didascalie per riconoscere i personaggi. Ho voluto un Favino più craxiano di Craxi, e però ho centrato il conflitto in altri termini.

— *Forse però non è così semplice per lo spettatore capire che non è un film su Craxi, visto che Craxi è presente quasi in ogni inquadratura, letteralmente incarnato. Perché scegliere un personaggio così ingombrante? Forse era meglio Cavour. All'inizio ti avevano proposto un film su di lui, sul suo rapporto con la figlia.*

— Io non trovo che la figura del Presidente sia ingombrante. La definirei drammaturgicamente forte. Le figure inerti ti danno meno spunti di racconto, di partecipazione. Io non ho mai considerato *Hammamet* come un film che mettesse fuori causa Craxi, con i suoi drammi politici e personali. Semplicemente ho voluto che ci fosse qualcuno a stimolarlo a tirarli fuori. E quindi non credo che ci sia bisogno di una spiegazione per entrare nel conflitto che il film racconta. C'è un uomo che si nasconde in una casa in mezzo agli ulivi; c'è un ragazzo che di notte vi penetra rischiando la pelle, perché la villa è protetta da militari armati; questo ragazzo deve consegnare una lettera di accusa; poi l'uomo si appassiona al ragazzo, e noi spettatori sappiamo che il giovane ha con sé una pistola, che probabilmente userà. Noi non la vediamo, perché se la vedessimo, saremmo sicuri che da un momento all'altro verrebbe usata.



— *Non la vediamo, ma il Presidente ce la ricorda, facendoci notare lo zainetto che il ragazzo non lascia mai. Lui sa.*

— Esatto, ci ricorda ciò che non riesce ad allontanare da sé, il senso della morte. Lui è una persona che sta lentamente suicidandosi. Io così leggo Craxi. Il Craxi della realtà. Se Craxi non è tornato a Milano per farsi operare, aveva certamente messo in conto che restare in Tunisia era morire. E dato che se ne rendeva conto, il suo non era un avvicinarsi alla morte? *Hammamet* è anche la storia di un suicidio. E il ragazzo che vorrebbe ucciderlo scomparire, forse perché questa cosa la capisce: si sta uccidendo da solo. Scatta qualcosa di empatico tra i due, scatta un'attenzione ai problemi del leader decaduto che ha bisogno di un erede. Un erede che non sia il figlio che in qualche modo pretende di seguirne le orme, anche abbassando un po' la testa. Il leader ha bisogno di un figlio che lo combatte, come Fausto. Per questo i due si trovano legati nelle citate "catene della colpa". La colpa del ragazzo è di avere una pistola, e di aspettare il momento giusto per usarla. La colpa del leader è di voler restare nel rifugio tunisino, scampando a quello che sarebbe un dovere politico e civile, affrontare le conseguenze delle sue azioni, se le accuse sono state dimostrate. Non lo fa e sbaglia. Ma dentro di sé ha il tarlo della morte e la chiama, la vuole chiamare.

— *Quando sfida il ragazzo a fare ciò che deve fare, ci ritroviamo in una scena quasi western, ma con un carro armato, un'arma senza volto...*

— Lui cerca un'arma, e come tanti che non hanno il coraggio del gesto estremo, sa che l'arma sta nelle mani del ragazzo e lo sfida, però dicendogli anche come finiranno tutti e due: saranno massacrati, moriranno insieme. Perché in realtà sono molto più simili di quanto ci si immagina. E dov'è che il racconto si chiarisce? Nel finale, quando Fausto, tutt'altro che pazzo (il medico dice che i malati di mente non sono malati, per questo non guariscono...) rivela la verità sul padre. Lui ha fatto al padre ciò che avrebbe voluto fare al Presidente, carico delle sue colpe, come lo era il padre. Quando non ce la fa a estrarre il revolver, in qualche modo diventa reo confesso. Quella sparizione non è la salvezza, è l'ingresso in una camera buia, dove avrà sicuramente trovato il coraggio di confessare la verità. Dunque il motivo che lo ha portato a Hammamet è lo stesso che ha motivato il suo gesto, la volontà di trasformare un delinquente in un martire. In qualche misura è il suggerimento che lui dà ad Anita.

— *Ecco perché Anita ha paura di lui.*

— Anita riconosce in lui lo specchio nero di sé. Ci sono molte cose che si leggono a pelle, che i personaggi comunicano senza parlare. Se cancelli i nomi, come ho fatto io, leggi una storia accaduta



tante volte, antichissima: un uomo che perde il potere, e che si dilania per questa perdita. Non è solo un uomo in disgrazia, che vede il proprio scettro in mille pezzi come il garofano del manifesto. Ma è anche un uomo minato dalla malattia. Ha poco da perdere. Lei è figlia di quel padre («Da qualcuno avrò preso...») ma è ostinata a salvarlo anche da se stesso.

— *Nel film gli ex potenti sono maestri della sfumatura, dell'ironia. I giovani invece sembrano fragili, schiacciati dal peso dei padri. È una cosa molto evidente anche sul piano della recitazione. Immagino sia una cosa voluta.*

— Voluta e cercata, scegliendo già un certo tipo di attori, allontanando tutto ciò che fosse simile al gioco meraviglioso e grandioso di Favino. Non volevo che gli altri fossero «alla pari», anzi come schiacciati da lui. Non sono così sprovveduto come direttore d'attori da non chiedere la recitazione che mi serve. Anche la balbuzie l'ho aggiunta e l'ho data a due personaggi. Vincenzo ha paura di parlare al Presidente, ma trova il coraggio di essere aggressivo nel momento della gloria del suo capo e poi mette nero su bianco in una lettera le sue accuse fondamentali su quello che lui sta facendo, sui suoi comportamenti illegali, enumerati in una litania che sembra tratta dalle cronache o dalle voci di quegli anni: vuoi la pensione? Paga! Vuoi l'appalto? Paga! Ridotto all'osso, era questo il metodo socialista craxiano degli anni Ottanta, come lo avvertiva l'uomo della strada.

— *Quel famoso contesto di cui qualcuno lamenta la mancanza, ma che se ci fosse ridurrebbe il film a una cronaca giudiziaria.*

— Trovo che qualche volta più puntualizzi una cosa, più la indichi con un dito, più la sottolinei, la declami, e più rimpicciolisci il quadro. Il problema del Presidente in *Hammamet* è il rapporto spregiudicato con la politica e con la

sua stessa vita. Il potere usato in un certo modo. Forse è perfino inevitabile usarlo in maniera sbagliata quando si è accumulato con certi metodi. La mia esperienza, più modesta e lontana dalla politica, mi fa dire che il potere «innocente» non esiste. Già il fatto che si chiami «potere» mi mette in guardia.

— *Craxi nel film diventa un personaggio tragico. C'è qualcosa di profondamente umano, che può avere a che fare con Craxi, come con Re Lear o con un qualsiasi leader e sovrano di fronte alla morte. Favino sembra quasi combattere contro la maschera, per far emergere da dentro verità che altrimenti sarebbero invisibili e che vanno al di là di Craxi. E credo c'entri anche la regia, il modo in cui rimani a guardarlo oltre la battuta iconica, il gesto caratteristico, oltre la maschera.*

— Questo è dovuto all'impostazione narrativa, più che alla grandiosa capacità di recitare che possiede Favino. Io la parola «regia» la uso poco. Preferisco «impostazione narrativa», perché mi sembra qualcosa di più concreto. Comunque è la volontà di raccontare in un certo modo, mostrando delle cose e dicendone altre. Nascondendo magari un nodo che sembra fondamentale e sottolineando un dettaglio che invece è rivelatore. Un esempio: si mangia molto in questo film. All'inizio ci sono dei bambini arabi che si ingozzano di spaghetti, ed è come un preludio a quello che manca al Presidente: la possibilità di mangiare tutto quello che vuole. Perché per lui il cibo, quel cibo, è veleno. La gioia, la voracità con cui i bambini si sfamano, sono la condanna del protagonista potente. Da una parte scugnizzi arabi felici di un semplice piatto di pasta, dall'altra il sovrano malato che ruba dal piatto degli altri. Invece di mostrare altri tipi di furti, con tante spiegazioni e bacchettate – come ha preso i soldi per il partito, come ha speso i soldi pubblici – io gli vedo rubare della pasta, dei dolcetti proibiti...

— *A un certo punto condivide gli spaghetti con il politico democristiano.*

— Il "rimpasto", il "magna magna"! E quando in televisione vede il suo erede che sta parlando di politica estera, quello che è stato una sua creatura e che adesso ha preso il suo posto, un ex costruttore, il capo di un impero televisivo... Quando lo sente parlare di politica, cioè di una cosa che all'altro è del tutto estranea, mentre per lui è tutto, è la vita, che cosa fa? Resiste per la prima volta. Si spinge verso il frigorifero, vede i dolci, che sarebbero il suo modo di sfogare la rabbia che si porta dentro, e il rifiuto all'ultimo momento è un modo di chiudere la porta in faccia a quell'altro. Spesso si cercano in un film cose che lo spettatore forse vorrebbe che fossero più semplici, e in realtà lo sono. Se lo spettatore si attiene alle immagini e ai suoni, guardando senza troppe elucubrazioni, le cose si capiscono meglio. Altrimenti ci si scervella inutilmente. La lettura più corretta è la prima, poi ce ne possono essere due, tre, quattro, ma la prima è sempre quella giusta. *Hammamet* è un film molto semplice da decifrare. Su *Colpire al cuore* si scagliarono in molti cercando un senso che il film esprimeva con chiarezza: un figlio quindicenne è in conflitto con il padre, ma non è solo il problema del terrorismo che li divide, quella è solo la tela di fondo. Assayas scrisse una frase molto efficace su *Colpire al cuore*: ad Amelio interessa il terrorismo quanto a Bresson interessa la Resistenza in *Un condannato a morte è fuggito*. È vero, a me interessa il momento in cui qualcosa si spezza. Lascio allo spettatore capire perché.

— *Si potrebbe dire lo stesso del modo in cui racconti Craxi.*

— Credo di sì. E anche intuire come mai non lo chiamo con nome e cognome. Nello stesso tempo faccio truccare il protagonista con grande precisione e gli faccio persino toccare gli oggetti che il vero Craxi ha toccato. E tutto questo per "rinnegarlo", per raccontare una storia che si allarghi da quel luogo, che non si chiuda dentro le mura di quella casa.

— *Il cinema dovrebbe essere sempre questo: c'è il particolare, la cronaca, e poi c'è l'universale.*

— Io credo che in *Hammamet* ci siano tutte e due le cose. Io non sento la necessità di scrivere nella bassa dell'inquadratura il nome di un personaggio realmente esistito o esistente per farlo riconoscere. Faccio un film, non un reportage televisivo.

— *Perché tutto quel cinema dentro il tuo film? La televisione sempre accesa? Craxi ne sembra infastidito, si allontana fino a non sentire più i dialoghi. In un'altra occasione cambia canale. E si tratta di film importanti: Là dove scende il fiume (Bend of the River, 1952) di Anthony Mann, Le catene della colpa (Out of the Past, 1947) di Jacques Tourneur, Secondo amore (All That Heaven Allows, 1955) di Douglas Sirk.*

— Parliamo di film che hanno in qualche modo una parentela con gli stati d'animo che si raccontano. Quando si fa una citazione, non la si fa per caso. Se mostro un televisore acceso, tanto vale metterci qualcosa che abbia un senso, anche per illustrare un rapporto tra due persone. Io non spendo molte parole per raccontare qual è il legame personale, intimo, tra il Presidente e sua moglie, però vedo il Presidente che si siede accanto a lei sul divano e cambia canale senza chiedere il permesso, senza guardarla e senza che lei protesti. Quel gesto dura cinque secondi ma racconta che cosa passa fra i due. Racconta due caratteri diversi. Lei sta guardando una storia che ha a che fare con la loro vita, Le catene della colpa, dove c'è un amore anche torbido, come spesso sono i rapporti immaginati da una moglie, in relazione a un marito latitante o esule, sicuramente latitante dal letto coniugale. Il Presidente cambia canale e improvvisamente compaiono delle ballerine, le "spintarelle"... È un modo non scolastico di rappresentare dei caratteri.

— *Ma se conosco il film di Sirk, se ricordo il senso della scena del televisore, la storia di quella donna, il senso si arricchisce.*

— Stiamo facendo del cinema... Io che sono un sirkiano della prima ora, ho letto una recensione che mi ha sbalordito. Positivamene, s'intende. Un critico giovanissimo, Gian Luca Pisacane, ha inteso il titolo italiano *Secondo amore* in modo completamente diverso da come abbiamo sempre fatto noi. Non come "amore numero due", ma nel senso di espressioni come "secondo giustizia" o "secondo libertà". Trovo interessante questa lettura, che forse Sirk avrebbe amato, se gli fosse stato spiegato che in italiano c'è questa doppia possibilità. Potrebbe essere la risposta di Jane Wyman ai figli che la vogliono vedova e legata alla memoria del marito: no, la mia vita io la vivo "secondo amore".

— *È vero che quando finisci un film, quello non è più tuo...*

— ... anche se io vorrei tenermene un pezzo...

— ... *ma non hai paura dell'uso che ne faranno, anzi che ne stanno già facendo? Parlando d'altro, di Mani Pulite, di Craxi latitante o esiliato, del politico da riabilitare.*

— Io ho scelto liberamente di fare questo film. Potevo rifugiarmi nella storia di Cavour e non l'ho fatto. E devo dire che raramente ho avuto un'esperienza lavorativa bella e felice come questa. Tutti abbiamo lavorato senza secondi fini, non ci siamo mai fermati per dubbi o stanchezza. Non ci siamo mai distratti. L'unico mio film al quale lo avvicino è proprio *Colpire al cuore*, per come mi sono preso sulle spalle un argomento spinoso. Sono passati una trentina d'anni, come non feci calcoli allora, non li ho fatti adesso.

— *Quindi ti tiri fuori dal dibattito su Craxi latitante o esiliato.*

— Se vuoi la risposta te la do, ma non mi sono mai posto il problema di raccontarla. Per me lui non è né un esiliato né un latitante, ma un contumace, un tale che non si presenta al processo. Perché latitante è qualcuno di cui non si conosce il domicilio, un esule è uno che ha deciso di ritirarsi dall'agone. In realtà il processo si poteva celebrare anche a Hammamet, perché di Craxi si conosceva indirizzo, numero di telefono, tutto...

— ... *ma non avrebbero potuto estradarlo.*

— Esatto. Quindi non conveniva ai giudici andare da lui. E lui ha giocato molto su questo. Ma, dal momento che le parole si usano alla leggera, esule o latitante suonavano meglio di contumace.

— *I suoi discorsi più politici sono in 4:3.*

— Perché volevo "virgolettarli". Alcune sono parole che non condivido affatto. Quando dice che la politica ha un costo come la porchetta. Quando chiama in correità il maggior partito di opposizione. Le sappiamo queste cose, è inutile che io faccia il bignami. Quale può essere il giudizio da parte mia? Devo dire che sbaglia? Certo che sì. Dire che ci sono tanti assassini che hanno sparato come me, non fa di me un innocente. Questo lo sapeva pure lui, grande politico navigato.

— *Ci sono scene che ami in modo particolare?*

— Una è la scena con la figlia che gli taglia i capelli. Lì c'è il mio modo di scrivere i dialoghi dei cosiddetti film ideologici, quelli "a tema", sciasciani. Io ho fatto un film sciasciano anti-

sciasciano, *Porte aperte*, che viveva d'altro, che viveva più dell'assassino che del giudice, e anzi è proprio grazie all'assassino – un pretesto in Sciascia – che il giudice ha l'evidenza che ha. Mi piace quello scambio di poche parole, quando il Presidente dice: «Devi convincere tuo fratello a fare ancora un figlio, perché se te ne muore uno, hai l'altro...». Il cosiddetto cinema civile classico l'avrebbe cancellato con la matita blu. Quel mio lontano *Porte aperte* è tutta un'altra cosa rispetto a film come *Todo modo* o *A ciascuno il suo*, dove una certa "pesantezza" che c'è nei pamphlet di Sciascia è portata all'estremo. Sciascia sussurrava? Io scendevo ancora più giù di tono.

— *L'altra scena?*

– Quella del sogno. Non il sogno finale, sul Duomo, l'incontro col padre, quello che hanno definito felliniano, e non capisco il perché. Sembra felliniano?

— *No.*

— Infatti, certo che non lo è. Uno che cita Sirk, Mann e Tourneur, perché dovrebbe negare di aver citato Fellini?

— *Quindi stiamo parlando del sogno raccontato da Craxi.*

— Sì. Questo è felliniano, nel senso che è un vero sogno che ho fatto io mentre stavo scrivendo la sceneggiatura. Non ambientato in Parlamento, ma in un teatro dove mi consegnavano un premio: io ricevo il premio dalle mani di una persona, la guardo e comincio a insultarla davanti a tutti, rendendomi conto che mi sto dando la zappa sui piedi, perché dico cose non dimostrabili, dico che ha rubato, che ha tradito, che ha nascosto chissà quali beni all'estero... In quel sogno c'era gente di cinema, tutto il cinema italiano. E somiglia al sogno che lui racconta, ma ambientato in Parlamento, con lui che se ne va, poi è costretto a tornare indietro, e vede tutti gli altri che gli sorridono, gli prendono la mano, gli dicono: «Bravo, hai detto la verità verità, hai avuto coraggio...».

— *Qualche volta ti sei divertito a dividere i tuoi film in due categorie: "riusciti" e "importanti". Tra i riusciti, quelli apprezzati da tutti, c'è ad esempio Il ladro di bambini. Tra gli importanti c'è anche quello che io ritengo sia il tuo film migliore in assoluto, Così ridevano.*

— Sono d'accordo



— *Hammamet è più riuscito o importante?*

— Bisogna aspettare. È un film importante. Ma non so se è anche riuscito, ho bisogno degli spettatori per capirlo.

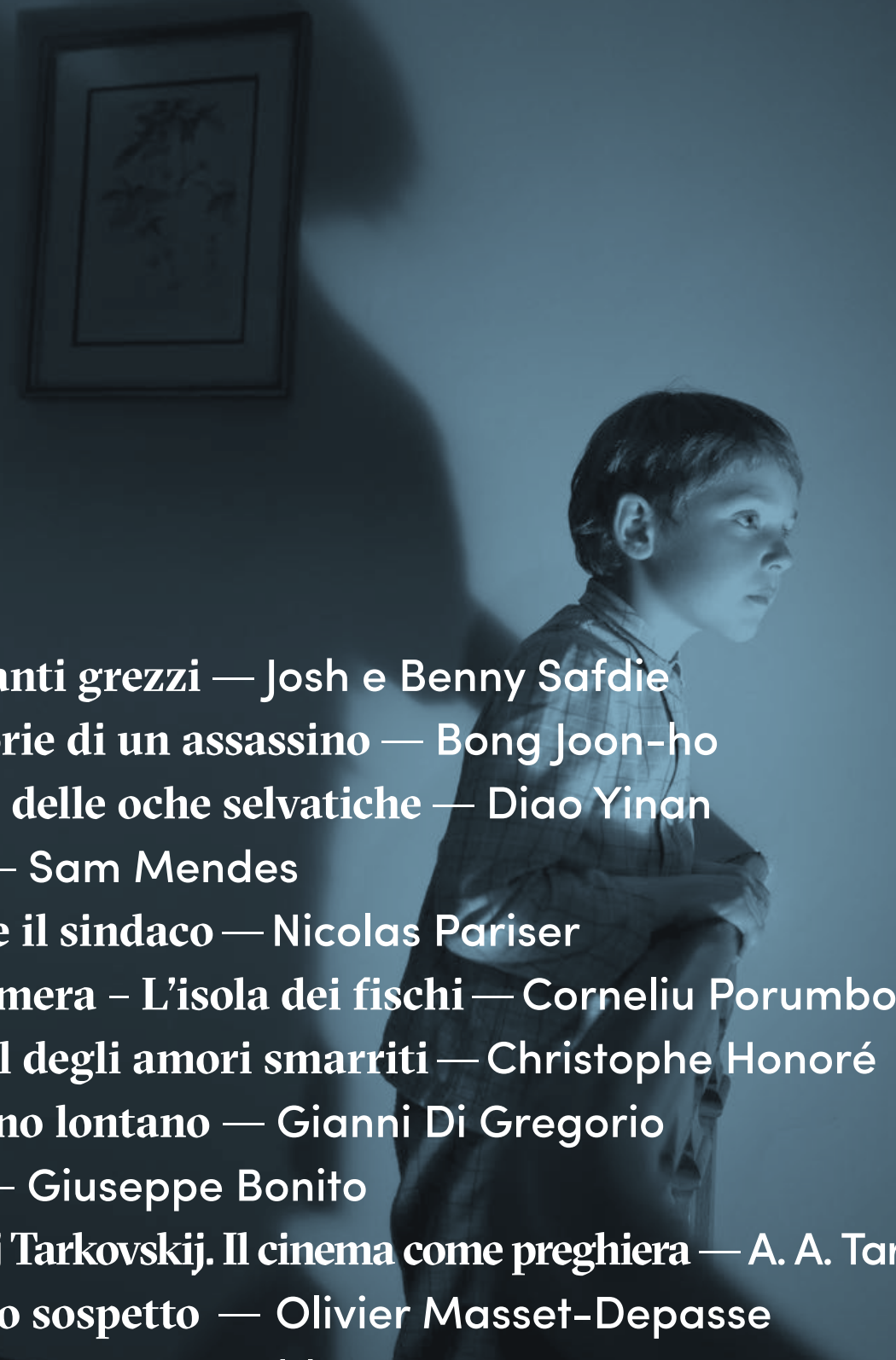
— *Io credo sia tutte e due le cose.*

— Me lo auguro. Ma mi rendo conto che è un film pieno di trappole, che possono scattare contro di me, contro il mio modo di fare cinema. Chi mi ha seguito nel corso degli anni, ha già cominciato a essere prevenuto il giorno in cui si è saputo che avrei fatto un film intitolato *Hammamet*: «Che cosa c'entra Gianni Amelio con Craxi?». Ricordo i tempi in cui Bettino Craxi propose la modifica della scala mobile, cosa molto criticata dal PCI. Io allora non ero un militante, ma come tanti lo ero per un'esigenza culturale più che politica: si era dentro il PCI perché non ci si voleva far rappresentare dalla DC e nemmeno dal PSI. La riforma della scala mobile provocò una specie di rabbiosa rivolta nel popolo di sinistra. Io ero insieme a Nanni Moretti sul Raccordo anulare perché qualcuno aveva deciso di mettere insieme coppie di registi per filmare la manifestazione di protesta in piazza San Gio-

vanni. Mi ricordo che filmai l'arrivo dei pullman, sulla parte nord del Raccordo. Ero convinto che Craxi avesse torto. Poi, il giorno dopo, Luciano Lama scrisse invece che aveva ragione. Fu l'unico a prendere le distanze, anche contro la piazza. Ecco, quando mai avrebbe immaginato che un giorno sarei entrato addirittura in casa sua, tra gli ulivi di Hammamet? Questo non è solo il tempo che passa, che ti modifica, è anche una necessaria coscienza dei tempi, di come cambiano anche il sentire, il vedere, l'accostarsi ai problemi. Io sono arrivato quel giorno a fare quella battuta, «Invece di Cavour facciamo un film su Craxi», con un azzardo, che poi ho sentito come un dovere civile. Ieri sera stavo rientrando a casa ed è suonato il telefono. Era Sergio Staino, commosso, che mi dice: «Che grande film hai fatto! Che errore è stato colpevolizzare lui e solo lui. Quanto ci pesa e quanto ha pesato sulla politica successiva lo squallore delle monetine davanti al Raphael».

— *Ci siamo ancora dentro.*

— Certo. Ma sentirsi dire queste parole da Staino...



Diamanti grezzi — Josh e Benny Safdie
Memorie di un assassino — Bong Joon-ho
Il lago delle oche selvatiche — Diao Yinan
1917 — Sam Mendes
Alice e il sindaco — Nicolas Pariser
La Gomera – L'isola dei fischi — Corneliu Porumboiu
L'hotel degli amori smarriti — Christophe Honoré
Lontano lontano — Gianni Di Gregorio
Figli — Giuseppe Bonito
Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera — A. A. Tarkovskij
Doppio sospetto — Olivier Masset-Depasse
Cattive acque — Todd Haynes

Diamanti grezzi

— Josh e Benny Safdie

L'inesorabile strategia del caos

di Edoardo Peretti

A suon di metafora ittica, c'è un'immagine, una suggestione, da cui poter partire per affrontare il cinema dei fratelli Josh e Benny Safdie, sempre più alfieri e campioni del nuovo panorama indipendente statunitense. L'immagine è quella del tonno intrappolato nelle tonnare; il pesce si agita con furia, si dimena impetuosamente e in maniera tanto violenta quanto assolutamente vana. Le maglie e i fili della tonnara è come se si chiudessero implacabilmente e con sempre maggiore forza sull'animale, nonostante il suo accanimento alla vana e arrabbiata ricerca di una via di fuga e di uno spiraglio di salvezza. In una maniera simile, i protagonisti del cinema dei due fratelli classe 1986 cercano una via di scampo da un contesto altrettanto implacabile e da un destino analogamente inevitabile, come se fossero le pedine di una sorta di determinismo creato dal rapporto causa/effetto tra scelte e comportamenti individuali e conseguenze e offerte del panorama sociale. Un tentativo di fuga la cui disperazione è sottolineata dalla furia stilistica dei Safdie, e la cui inutilità si riflette nella centralità dei volti e dei corpi dei personaggi, inseguiti, pedinati e sempre al centro della scena come gli oggetti di una trappola invisibile e allo stesso tempo assolutamente percepibile, tanto quanto "mappe" da cui partire per intercettare e raccontare ciò che li circonda e tutto il suo potere.

Un destino simile a quelli dei pesci in rete lega la giovane tossicodipendente e il suo amato carnefice in *Heaven Knows What* (2014) alla coppia di fratelli rapinatori provenienti dalle periferie geografiche e sociali di *Good Time* (2007), fino al gioiellere newyorkese di *Diamanti grezzi*. Se nei due film precedenti, però, i protagonisti provenivano da contesti tipicamente disagiati e marginali, impersonificandoli in categorie altrettanto tipicamente raccontate come reiette – i tossicodipendenti e i rapinatori

cast&credits

Titolo originale — Uncut Gems

Regia — Josh e Benny Safdie

Sceneggiatura — Ronald Bronstein, Josh e Benny Safdie

Fotografia — Darius Kohn

Montaggio — Ronald Bronstein, Benny Safdie

Musica — Daniel Lopatin

Scenografia — Sam Lisenco

Costumi — Miyako Bellizzi

Interpreti — Adam Sandler (Howard Ratner), Lakeith Stanfield (Demany), Julia Fox (Julia), Kevin Gartnett (se stesso), Idina Menzel (Dinah Ratner), Eric Bogosian (Arno Maradian), Judd Hirsh (Gooley),

Keith Williams Richards (Phil), Mike Francesa (Gary),

Jonathan Arambayev (Eddie Ratner), Noa Fisher

(Marcel Ratner), The Weeknd (se stesso), Warren

Finkelstein (il dottor Blauman), Tommy Kominik

(Nico), Maksud Agadjani (Yussif), Ca\$h Out (se stesso), Andrea Linsky (Joan)

Produzione — Sebastian Bear-McClard, Scott Rudin,

Eli Bush, Irfaan Fredericks, Michael Bartol, Catherine

Farrell per Elara Pictures/IAC Films/Scott Rudin

Productions/Sikelia Productions

Distribuzione — Neiflix

Durata — 135'

Origine — USA, 2019



Questo tentativo del protagonista di rimanere ancorato agli anfratti del liberismo e di salvare il suo status segnano un altro lieve ma non irrilevante cambiamento rispetto ai film precedenti; in particolare in *Good Time*, infatti, c'era un tentativo di fuga dal contesto d'appartenenza, mentre in questo caso assistiamo a un tentativo di inseguire la stabilità e di rimanere nella condizione, nella realtà e nell'autorappresentazione di partenza.



quasi "per necessità" – in *Diamanti grezzi* (prodotto, ricorriamo, e distribuito dalla piattaforma Netflix) lo sfondo cambia e il senso di sconfitta inevitabile e imminente e la sensazione di assistere a comportamenti, scelte e reazioni vane, colpiscono in qualche modo i piani più lucenti della piramide sociale. Il gioielliere newyorkese interpretato da uno stratosferico Adam Sandler – che fa esplodere le nevrosi e il disadattamento che nella sua maschera tipica hanno agito quasi sottoterra, evidenti quanto sommesse – è certamente uno sconfitto, un disadattato, una figura quasi borderline, ossessionata e patologica, ma allo stesso tempo si staglia sullo sfondo della New York più ricca e benestante, perfettamente inserito e coerente nelle dinamiche e nel paesaggio del neocapitalismo immateriale. Sempre al centro della scena, in primi piani o in piani americani, osservato o pedinato nelle sue camminate, il gioielliere protagonista può ricordare quei personaggi, tipici di certa commedia – almeno nella sua sostanza più "filosofica" –, che non riescono a salire sul treno giusto e, per quanto si sforzino, non trovano la sintonia con le regole dettate dal contesto, anche quando paiono seguirle pedissequamente, credendoci con la fiducia e l'entusiasmo più ciechi.

Proprio questo entusiasmo nei confronti della realtà che respinge e chiude le porte, questo tentativo del protagonista di rimanere ancorato almeno agli anfratti del liberismo e del lusso e di salvare il suo status, percepito o reale che sia, segnano un altro lieve ma non irrilevante cambiamento rispetto ai film precedenti dei fratelli Safdie;

in particolare in *Good Time*, infatti, c'era un tentativo di fuga dal contesto d'appartenenza (si potrebbe semmai ragionare sul fatto che questa fuga, almeno in parte, fosse dovuta ai miraggi del benessere e della ricchezza), mentre in questo caso assistiamo a un tentativo, per così dire, di inseguire la stabilità e di rimanere nella condizione, nella realtà e nell'autorappresentazione di partenza. Una furia costante e un movimento ininterrotto, urlati e ribaditi dalla furia stilistica, che presuppongono un desiderio di stasi e non più una volontà di cambiamento e di evoluzione. L'obiettivo, in qualche modo, è la conservazione e non la rivoluzione. Si aggiunga anche il fatto che qui non agiscono dinamiche lancinanti e decisive di coppia – la giovane protagonista e il suo amato in *Heaven Knows What* e i due fratelli in *Good Time* –, ma assistiamo alle vicende di un personaggio assolutamente individualista, autoreferenziale ed egocentrato.

Con *Diamanti grezzi* quindi il cinema dei Safdie entra con vigore nella contemporaneità e nelle sue zone più profonde e decisive, superando la rappresentazione – specifichiamolo, mai nei film precedenti banale e ovvia per quanto certamente sotto certi aspetti ancora acerba – di contesti e figure topiche nel racconto di disagi, malessere e marginalità e scavando nella sostanza del nostro tempo. Ci sono, per esempio, i già accennati individualismo e autoreferenzialità, c'è la forbice tra la realtà effettiva e l'autorappresentazione, tra l'essere e il raccontarsi – il protagonista è un bugiardo patologico –, c'è la tendenza a non fermarsi mai e ad annullare i confini tra vita

lavorativa e vita privata, tra apparenza pubblica e essenza intima, così come non mancano l'iper-comunicazione e l'essere costantemente in contatto o connessi – il protagonista è quasi sempre col cellulare in mano o all'orecchio – o la volontà di spostare sempre più in là gli obiettivi e le opportunità – il gioielliere è anche un accanito e patologico scommettitore.

Riecheggia però soprattutto un'impostazione culturale ancor prima che economica che fa dell'immaterialità, della mancanza di certezze e di riferimenti concreti, uno dei propri capisaldi; il cosiddetto capitalismo immateriale è immediatamente metaforizzato dalla sequenza introduttiva, che ci presenta i lavoratori ebrei dell'Etiopia sfruttati nelle miniere di diamanti per poi, con un magnifico, "metafisico" e suggestivo *long take*, trasportarci prima all'interno dell'opale intorno al quale girerà la vicenda, e poi nelle interiorità fisiche del protagonista, "presentato" da un veloce viaggio nel suo colon, composto dalle stesse sostanze minerarie della pietra preziosa. Una sequenza, questa, sottilmente beffarda che è anche in qualche modo una dichiarazione d'intenti, tematica, estetica e di stile. Sono proprio le caratteristiche del cinema dei Safdie ad andare di pari passo, riecheggiandola fin nei dettagli delle scelte filmiche e profilmiche e diventandone specchio e rielaborazione, con questa immaterialità sfuggente. Il loro stesso cinema è in qualche modo "immateriale" ed etereo, pronto a negare ogni punto di reale riferimento accennato e propenso a fornire un'immersione totale e uno sconvolgimento principalmente "di pancia" allo spettatore. Lo è, per esempio, per come va oltre i confini dell'iper-realismo, rendendolo ancor più allucinato e metafisico e sottolineando quindi gli aspetti più carsici e sfuggenti della realtà.

Movimenti di macchina eleganti e virtuososi si alternano a furiose sequenze con la camera a mano, la fotografia sporca e naturalista di certi momenti dà il passo ai colori più irreali dei neon e dei rossi e blu accesi e lucenti di altri, fino allo spaesamento dovuto alla fondamentale colonna sonora all'insegna della commistione tra rumori e musiche, tra suoni diegetici ed extradiegetici, e all'insegna dell'elettronica straniante. Talvolta seguiamo il protagonista con la freddezza dell'osservatore, e talaltra abbiamo la sensazione di vedere la realtà secondo i canoni della sua ottica autoreferenziale e patologica. Allo stesso modo, sprazzi di commedia grottesca e di battute alla "one man show" appaiono nella cornice noir e nel tono sempre più tragico e disilluso, e una

continua sottile vena beffarda accompagna la durezza e l'inesorabilità di fondo. Tutto segue una furia stilistica, una sorta di caos ordinato, continuamente aperto a tensioni centrifughe che contraddicono le premesse di naturalismo e allargano lo sguardo, anche contrapponendosi ai movimenti del protagonista che, al contrario, sono centripeti rispetto al contesto di cui vuole continuare a essere parte.

Un'operazione, anche dal punto di vista più strettamente estetico e stilistico, che, in qualche modo, trova in *Diamanti grezzi* una particolare efficacia proprio per l'immaterialità di fondo, ontologica, del contesto affrontato che va di pari passo con la libertà scatenata e l'enfasi barocca della poetica oltre l'iper-realismo dei Safdie. Ancor più che nel roboante e portentoso tanto quanto irrisolto *Good Time*, è anche per questo motivo che *Diamanti grezzi* acquista un valore teorico, uno sguardo sul mondo e un'efficacia nel fotografare il contemporaneo nei suoi aspetti più oscuri e nascosti tali da apparire un'opera urgente e attuale, nonché probabilmente il film della definitiva consacrazione e maturità dei due fratelli.



Memorie di un assassino

— Bong Joon-ho

Il ludico, l'ossimorico e il post-moderno

di Dario Tomasi

Il grande successo internazionale di *Parasite* ha spinto la distribuzione italiana, nel caso l'Academy Two, a presentare sul mercato nostrano anche un precedente film di Bong Joon-ho, *Memorie di un assassino* (2003). Si tratta del secondo lungometraggio del regista, dopo il suo esordio con *Barking Dogs Never Bite* (2000), un film in "stile manga", ricordato dallo stesso Bong come il suo più "personale", che quasi ignorato dal pubblico coreano all'epoca, fu invece accolto con una certa attenzione dai festival occidentali. Come del resto, e in misura maggiore, accadde per *Memorie di un assassino*, che, diversamente però dall'opera precedente, riuscì anche a imporsi nel mercato locale, raggiungendo il settimo posto degli incassi nazionali nell'intera storia del cinema del Paese. All'epoca Bong Joon-ho ha solo trentaquattro anni e due lungometraggi all'attivo, ma tanto l'industria, quanto la critica del Paese lo considerano già un regista di primo piano, tanto che questi riesce a trovare i fondi necessari alla realizzazione dell'ambizioso e costosissimo *The Host* (2006), un *monster-movie*, che, salvo un paio di operazioni alla Godzilla girate in economia, era un genere ancora sconosciuto in Patria, mentre il Korean Film Council manda già alle stampe una prima monografia a lui dedicata, senza che neanche il suo terzo film sia terminato.

Va riconosciuta la preveggenza del mondo del cinema sud coreano: *The Host* diventerà alla sua uscita il maggior incasso della storia del cinema nazionale e i «Cahiers du Cinéma» lo includeranno nella lista dei miglior dieci film dell'anno. Una preveggenza che verrà confermata da *Parasite* che si può con-

sinossi

Corea del Sud, 1986. In una località di campagna, poco lontano da Seoul, sono ritrovati, nel volgere di poche ore, i corpi senza vita di due donne. L'istitutivo detective Park Du-man svolge le sue indagini, coadiuvato dal violento collega Cho Yung-gu, cui si aggiunge un agente arrivato da Seoul, il razionale Seo Tae-yun. Mentre i giornali danno grande rilievo a quanto è accaduto e la polizia si muove con sempre più difficoltà, un terzo omicidio è scoperto. È ormai evidente che ci si ritrova di fronte a un serial-killer. Dopo che un giovane disadattato, ritenuto responsabile di quanto accaduto, è scagionato, un nuovo possibile colpevole viene individuato mentre si masturba vicino al luogo di uno dei delitti. Ma anche questa ipotesi si rivela priva di fondamento. Tocca poi a Hun-gyu, un solitario impiegato dallo sguardo ambiguo che ama la lettura. Questa volta le prove sembrano esserci, ma il test del DNA, che dovrebbe davvero inchiodarlo, non si rivela così decisivo.

gu), Song Jae-ho (il sergente Shin Dong-Chul), Byeon Hee-bong (il sergente Gu Hee-bong), Ko Seon-hoe (Kwon Kwi-ok), Park No-Shik (Baek Kwang-ho), Park Hae-il (Park Heyon-gyu), Jeon Mi-seon (Kwak Seol-yung), Seo Young-hwa (Eon Deok-nyeo), Woo Go-na (Kim So-hyeon), Lee Ok-joo (Oh Nam-joo)

Produzione — Cha Seoung-jae, Kim Moo-ryung, No Jong-yun per Sidus Pictures/CJ Entertainment/Muhan Investment

Distribuzione — Academy Two/Lucky Red

Durata — 128'

Origine — Corea del Sud, 2003

cast&credits

Titolo originale — Sar-in-ui chu-eok

Regia — Bong Joon-ho

Soggetto — da una commedia di Kim Kwang-rim

Sceneggiatura — Bong Joon-ho, Sung Bo-shim

Fotografia — Kim Hyung-ku

Montaggio — Kim Sun-min

Musica — Iwashiro Tarō

Scenografia — Ryu Seong-hie, Yu Seong-hie

Costumi — Kim Yu-sun

Interpreti — Song Kang-ho (il detective Park Du-man), Kim Sang-kyung (il detective Seo Tae-yun), Kim Roe-ha (il detective Cho Yung-





siderare, senza possibilità di smentita, il maggiore successo, sia sul piano della critica, sia su quello del pubblico, del cinema orientale degli anni Duemila (e forse non solo di questi, come confermano la Palma d'oro a Cannes, l'Oscar per il Miglior Film, e i primissimi posti nelle classifiche dell'anno dei «Cahiers du Cinéma», di «Sight&Sound» e di «Film Comment»).

Memorie di un assassino si pone sin da subito come un film che non può non essere visto in modo differente da un pubblico "coreano" (leggi: che è informato sulla storia recente del Paese) rispetto a uno "occidentale" (leggi: che è poco informato su di essa). Come subito esplicita una didascalia del suo incipit, la storia si ambienta nella seconda metà degli anni Ottanta ed è ispirato a dei fatti di cronaca realmente accaduti, quelli relativi al primo *serial killer* della storia della società coreana, che occuparono a lungo le prime pagine dei giornali. Ora, mentre lo spettatore "coreano" conosce l'epilogo della vicenda (cioè se il *serial killer* è stato identificato e consegnato alla giustizia, oppure no) quello "occidentale" ne è ignaro. Fermo restando la possibilità di un film di alterare i fatti storici (vedi il caso *La corazzata Potëmkin*), l'esperienza spettatoriale che ne consegue in relazione alle due possibilità è radicalmente diversa: perché un conto è vedere un thriller senza sapere come va a finire, e un conto è invece vederlo già conoscendone la conclusione.

A questo riguardo, però, c'è dell'altro. Gli anni Ottanta in Corea del Sud sono ancora quelli della dittatura sotto la presidenza di Chun Doo-hwan (il cui climax repressivo è rappresentato

dal massacro di Gwanju, che nel 1980 provocò la morte di migliaia di dissidenti che manifestavano contro il governo). Come ogni dittatura anche questa si fondava su un violento sistema poliziesco, che usava con grande frequenza la tortura per reprimere ogni dissidenza o ciò che si riteneva tale. Il cinema sud coreano, dall'avvento della democrazia, ha spesso denunciato tali violenze, come ad esempio è accaduto nell'intenso *Peppermint Candy* (2000, inedito in Italia) di Lee Chang-dong, il regista dell'acclamato *Burning*. Ed ecco che di nuovo lo "spettatore coreano" (sempre inteso come colui che conosce questa realtà) di fronte a determinate scene di *Memorie di un assassino*, quelle di violenza poliziesca, di confessioni estorte a forza e di fabbricazione di prove false, non può non vedervi un'esplicita denuncia degli anni della dittatura, che allo "spettatore occidentale" può invece sfuggire (venendogli così meno un elemento essenziale alla comprensione del film).

Si tratta ora di chiedersi, guardando al film da una prospettiva che tiene conto degli sviluppi successivi dell'opera di Bong Joon-ho, che cosa *Memorie di un assassino* ci dice del cinema del suo autore. Un aspetto è già stato identificato, la sua dimensione socio-politica, che per quanto mai diretta o in prima fila, sottende buona parte del suo lavoro, sia nelle forme del contrasto di classe (quando non della lotta) come in *Snowpiercer* e in *Parasite*, sia in quella per la predilezione di personaggi messi ai margini dalla società, esclusi, vinti, reietti e destinati al ruolo di capri espiatori, come bene accade qui, attraverso la galleria dei personaggi che finiscono sotto le grinfie della polizia, ma anche in *The Mother*.

Questo insieme di personaggi trova il suo vertice nella figura nell'eroe basso-mimetico (spesso incarnato nell'attore Song Kang-ho, protagonista di *Memorie di un assassino*, *The Host*, *Snowpiercer* e *Parasite*, e quindi ben di quattro dei sette lungometraggi realizzati dal regista), ovvero del protagonista debole, goffo, impacciato, il cui "saper fare" è spesso insufficiente rispetto ai compiti cui si trova ad assolvere. Che Park Du-man, il detective di campagna protagonista intrepreso da Song Kang-ho, sia un personaggio basso-mimetico, ce lo dicono già i primi quindici minuti del film, a partire dalla sua presentazione, quando lo si vede arrivare sul luogo del delitto non con un'auto della polizia ma seduto sul rimorchio trascinato da una malridotta motozappa. Mentre scopre il cadavere, un monello lo osserva, burlandosi di lui, imitandone le mosse e ripetendo come un pappagallo ogni sua frase, senza che l'agente possa minimamente intimidirlo. Mentre scrive una deposizione a macchina, non riesce a fare scorrere il rullo di questa, e solo con l'aiuto del malcapitato che gli si trova davanti, apparentemente più basso-mimetico di lui, riuscirà a compiere l'operazione. Poco dopo, sempre, in ufficio, il film lo sorprende addormentato su di una sedia (mentre l'assassino continua a colpire) e quando si ritrova a fare del sesso con una prostituta... qualcosa non funziona a dovere. Per concludere, non si può non citare il momento in cui scambia il detective, venuto da Seoul per collaborare alle indagini, per lo stesso *serial killer*, finendo così con l'aggraddirlo.

Detective, omicidi, presunti colpevoli, vittime, indagini... *Memorie di un assassino* è un *mystery* (come a suo modo lo era *Barking Dogs Never Bite*, anche se lì il mistero ruotava – di nuovo in chiave "basso-mimetica" – intorno alla scomparsa di cani), e il rapporto coi generi (racconto criminale, fantascienza e *monster-movie*, in particolare, ma anche "cinema-fumetto") rimane una costante dell'opera del regista, rivelando nel contempo la sua indubbia abilità nel saperne usare con disinvoltura le regole, adattandole alla realtà sociale, politica e storica del proprio Paese. Il rapporto col genere, soprattutto in chiave ironica, è spesso un elemento costitutivo del cosiddetto cinema postmoderno, inteso come una corrente del cinema contemporaneo che con una certa propensione alla ludicità e all'attrazione fonde elementi propri del cinema classico (il fascino del racconto) e del cinema moderno (la propensione alla riflessività), puntando sulla costruzione di uno spettatore nello stesso tempo coinvolto e disincantato (il modello, nella sostanza, è quello del cinema di Tarantino e dei fratelli Coen).

Anche quando vira sul drammatico (per non dire sul tragico), l'opera di Bong Joon-ho non rinuncia alla sua dimensione ludica, che si realizza su un piano evidentemente ossimorico, in cui dal quotidiano nasce l'insolito, e dal drammatico l'effetto comico. Lo spettatore di Bong Joon-ho è invitato a sorridere (se non addirittura a ridere) anche quando le cose si mettono al peggio e la tragedia, se non già in corso, è lì a un passo. Gli esempi fatti sulla natura basso-mimetica del detective Park (così come i ruz-



zolini ripetuti dei suoi colleghi sul luogo del rinvenimento del secondo cadavere o il modo in cui per la dabbenaggine di qualcuno sono cancellate le tracce dell'omicida) non sono che alcuni fra i tanti elementi che confermano la natura ossimorica dell'opera del regista (che poi troverà in *Parasite* una più che evidente conferma). Si è fatto cenno anche alla riflessività. Ed è sufficiente prendere di nuovo la parte iniziale di *Memorie di un assassino*, per comprendere come ci si trovi di fronte a un *mystery* che è anche un *meta-mystery*.

Tre degli ingredienti fondamentali del genere sono indubbiamente il "nascondere qualcosa" (perlomeno da parte dell'assassino), il "portare alla luce qualcosa" (certamente da parte del detective) e il "riconoscere qualcuno" (se non altro l'assassino, in quanto tale). Questi tre momenti centrali al genere sono evidenziati, sin dalla prima parte del film, in altrettante situazioni: l'immagine del ragazzino che *nasconde* alla vista degli altri, in un gesto assolutamente privo di implicazioni narrative, il barattolo in cui ha riposto le cavallette; lo specchio rotto su cui sono riflessi i raggi del sole per *far luce* nella condotta del canale di scolo in cui si trova il primo cadavere; e il momento in cui dopo che il detective Park si è vantato del potere del suo sguardo, un suo collega gli chiede di osservare i due uomini seduti davanti a lui, per *riconoscere* chi dei due sia lo stupratore e chi invece il fratello della vittima. Se a questi tre momenti aggiungiamo quello in cui il protagonista deve battere a macchina il titolo di *Brivido caldo* (1981) di Lawrence Kasdan, menzionato da un sospettato, senza sapere nemmeno di che film si tratti, il gioco è davvero fatto e *Memorie di un assassino* si rivela sino in fondo un ludico *meta-mystery*.

sinossi

Zhou Zenong, un capobanda in cerca di redenzione, e Liu Aiai, una prostituta pronta a rischiare tutto per riavere la sua libertà si ritrovano inseguiti dalla polizia dopo che lui ha ucciso accidentalmente un poliziotto. Sulle rive del Lago delle Oche Selvatiche si gioca la partita che deciderà il loro destino.

Produzione — Li Li, Shen Yang, Alexandre Mallet-Guy per Green Ray Films/Maisong Entertainment Investment/Memento Films Production/Arte France Cinéma

Distribuzione — Movies Inspired

Durata — 113'

Origine — Cina/Francia, 2019

cast&credits

Titolo originale — Nánfāng chézhàn de jùhùi

Regia e sceneggiatura — Diao Yinan

Fotografia — Dong Jingsong

Montaggio — Kong Jinlei, Matthieu Laclau

Musica — B6

Scenografia — Liu Qiang

Costumi — Li Hua, Liu Qiang

Interpreti — Hu Ge (Zhou Zenong), Gwei Lun-mei (Liu Aiai), Liao Fan (il capitano Liu), Wan Qian (Yang Shujun), Qi Dao (Hua Hua), Huang Jue (Yan Ge), Zeng Meihuizi (Ping Ping), Zhang Yicong (Xiao Dongbei), Chen Yongzhong (il cliente)

Il lago delle oche selvatiche

— Diao Yinan

Affresco cinese con luci al neon

di Claudia Bertolè

«Hai un accendino?». Inizia con un incontro il film di Diao Yinan. «Tra un uomo e una donna, in una stazione ferroviaria – come indica il titolo originale – che avvolge le figure umane con i suoi pilastri di cemento. Entrambi sono in fuga: lui, un criminale capobanda, dalla polizia e dalla guerra in atto tra gang di ladri di motociclette; lei dalla rete di prostituzione che gravita attorno al lago delle oche selvatiche. Il film, il quinto del regista, presentato in concorso al Festival di Cannes l'anno scorso, segue *Fuochi d'artificio in pieno giorno*, vincitore dell'Orso d'Oro alla Berlinale del 2014.

Che si tratti di periferie sferzate dalla pioggia, come in questo caso, o città strette nella morsa di una neve ghiacciata, come accadeva nel precedente e anche in *Night Train* del 2007, dal buio o dall'atmosfera plumbea delle opere di Diao Yinan emergono enormi strutture, a volte fatiscanti. La stazione fatta di blocchi di cemento, il "mercato" di mobili dove lavora la moglie del protagonista, nel film precedente erano le linee di scarico di una miniera di carbone, in *Night Train* un imponente bacino idrico. Giganteschi "animali" di calcestruzzo e metallo che se da una parte sono il fondale sul quale si muovono i protagonisti, dall'altra si propongono come ingombranti presenze di una Cina nella quale le trasformazioni appaiono per certi versi incontrollate. L'evidente mancanza di equilibrio tra mostri inerti che invadono inquadrature e piccoli umani confusi acquista allora il senso di una riflessione del regista su un mondo in veloce cambiamento, sulla scia di altri cineasti cinesi contemporanei appartenenti alla cosiddetta "sesta generazione", primo fra tutti Jia Zhangke.



Filo rosso tra il film precedente e *Il lago delle oche selvatiche* è la figura del detective, ancora interpretata da un carismatico Liao Fan. Il regista sceglie però, rispetto a *Fuochi d'artificio in pieno giorno*, una direzione quasi manierista nello stile. Se già lo distingueva un'impronta personale con il lavoro sulla profondità di campo e l'uso delle luci, in questo caso la scelta è ancora più marcata: da vita a spazi luminosi che frammentano le inquadrature e racchiudono/escludono personaggi.



Anche i rapporti sociali cambiano nella Cina che si trasforma, e il regista ce li rende in tutta la loro ambiguità: in *Il lago delle oche selvatiche* tutti tradiscono tutti, i poliziotti si muovono con dinamiche molto simili a quelle delle gang, siglando emblematicamente il cinismo violento sotteso all'agire nella foto di gruppo sopra al cadavere del fuorilegge infine catturato. La morte – che era un proiettile sparato senza preavviso a distanza ravvicinata in *Fuochi d'artificio in pieno giorno*, mentre qui è un uomo decapitato al fondo di un tunnel che sta attraversando in motocicletta – appare come uno degli elementi estetici del grande affresco che il regista sembra voler comporre: l'ultimo film di Diao Yinan si snoda infatti davanti agli occhi dello spettatore come una composizione di quadri, come un puzzle di situazioni, come lo svolgersi di scene autonome dell'Opera di Pechino.

Fin dalle sequenze di apertura è chiaro il senso teatrale nelle intenzioni del regista: il primo piano del protagonista che scivola scomparendo dietro una "quinta" di cemento lascia spazio alla figura femminile nascosta da un ombrello che di lì a poco verrà chiuso per svelare prima le mani della donna e poi il viso. La suggestione di essere di fronte a "quadri" distinti influenza diversi piani dell'opera, quello narrativo in primo luogo, con i flashback a comporre prima il racconto che l'uomo fa degli eventi che hanno preceduto l'incontro alla stazione, e poi quello di lei. Nel contempo le immagini propongono in maniera più che evocativa (quasi didascalica) grandi mappe che

suddividono quartieri, quelli delle zone dei furti, poi, analogamente, quelli delle indagini dei poliziotti. Così come il montaggio di dettagli di animali – gli occhi – punteggia, scomponendole, le fasi di un inseguimento drammatico.

Il lago delle oche selvatiche si inserisce nel genere noir per mostrare incertezze e ambiguità negli universi – classici – che esplora, e allo stesso tempo riflettere sulla contemporaneità. I criminali elencano luoghi, istruiscono con metodo adepti (in una sequenza che non manca di ironia), si organizzano e si muovono così come fanno, con sorprendente parallelismo, le forze dell'ordine. Già in *Uniform*, il film d'esordio del 2003, il protagonista indossando una divisa si concedeva di agire sfruttando l'autorità dell'uniforme, in un cortocircuito tra l'essere umano e il suo alter ego-personificazione dello Stato; così come pure della donna/guardia carceraria in *Night Train* risultava evidente il travaglio interiore nel dover coniugare la propria umanità con il ruolo imposto.

Filo rosso tra il film precedente, anch'esso un noir, e *Il lago delle oche selvatiche* è la figura del detective, meno centrale in quest'ultimo caso, ma ancora interpretata da un carismatico Liao Fan. Il regista sceglie però, rispetto a *Fuochi d'artificio in pieno giorno*, una direzione quasi manierista nello stile. Se già lo distingueva un'impronta personale con il lavoro sulla profondità di campo e l'uso delle luci, in questo caso la scelta è ancora più marcata: ombre sui muri, luci colorate intense che pervadono stanze

o interrompono il buio della notte dando vita a spazi luminosi che frammentano le inquadrature e racchiudono/escludono personaggi. E poi, ancora, riflessi luminosi che isolano volti, o creano luoghi nei quali l'azione si frammenta, aumentando la profondità, come nel segmento in cui la prostituta Liu conduce la moglie del fuggiasco in un quartiere di bancarelle e locali, per un incontro con i complici.

Nel recarsi all'appuntamento la protagonista si intrattiene a fare qualche passo nel ballo di gruppo che si sta svolgendo sulle note di *Rasputin* dei Boney M. La sequenza, che avvolge i movimenti dei partecipanti, molti dei quali con suole delle scarpe luminose, non riesce ad avere lo stesso impatto della danza solitaria del protagonista nel finale di *Fuochi d'artificio in pieno giorno*. Risulta in fin dei conti un intrattenimento visivo senz'altro godibile, come altri del film, sui quali il regista sembra peraltro molto concentrato, e che però trasmettono la sensazione che l'analisi si faccia per contro meno profonda.

Il lago delle oche selvatiche racconta anche una storia d'amore che ha come protagonista una donna molto decisa. Come si diceva in apertura, Liu (interpretata da Gwei Lun-mei, la stessa attrice che aveva impersonato la donna misteriosa attorno alla quale ruotava la vicenda nel precedente film) fa la sua apparizione come

una figura nascosta da un ombrello aperto. Che si tratti di un personaggio composito i cui tratti vengono svelati man mano, è confermato anche in un momento successivo quando, a porre l'accento sulla seduttività della donna, il regista ce la propone con il corpo celato da una tenda dalla quale fuoriescono solo le gambe nude. La ripresa è del tutto analoga a quella che, in *Fuochi d'artificio in pieno giorno*, presentava la ragazza, nel momento in cui i poliziotti si recavano alla lavanderia per porle domande relative alle indagini sulla morte del marito, il cui cadavere era stato appena ritrovato. Anche in quel caso la prima immagine della donna era quella delle gambe, il resto della figura dietro un telo.

La storia tra Liu e il fuggitivo culmina in una sequenza che ha luogo su una barca alla deriva sul fiume e nella nebbia: è la donna che conclude in quel momento la parabola della relazione, ripetendo la stessa frase con la quale aveva iniziato la conversazione con l'uomo alla stazione. La lunga sequenza finale, che riprende frontalmente le due donne che camminano, Liu e la moglie del malvivente, sorridenti dopo aver recuperato la ricompensa per la cattura di lui, e seguite a distanza dallo sguardo dell'uomo-poliziotto, è uno dei "quadri" più convincenti, e seducenti, dell'affresco di Diao Yinan.



1917

— Sam Mendes

I tempi dell'impresa: il montaggio e la sua dissimulazione

di Giampiero Frasca

1917 esorbita. Lo fa rispetto a se stesso, raccontando in un unico apparente pianosequenza di quasi due ore la lotta contro il tempo di due caporali – poi solo uno – per avvertire dei commilitoni di non attaccare i Tedeschi ed evitare di cadere in trappola. Lo fa nei confronti del cinema di Sam Mendes, allargando le prospettive spettacolari di *Spectre* (2015), portando l'articolato e fracassone *long take* del *Día de los muertos* oltre quanto mostrato nella sola prima sequenza. Lo fa, inoltre, in relazione alla presenza della guerra nel cinema, prolungando il fluido movimento con cui la macchina da presa di Stanley Kubrick si muoveva nel corridoio delle trincee francesi in *Orizzonti di gloria* e ampliando all'estremo le possibilità espressive orchestrate da Joe Wright negli oltre quattro minuti di ripresa in continuità sulla spiaggia di Dunkerque in *Espiazione* (2007). Ed esorbitante lo è anche se si rapporta il dinamismo inarrestabile del film all'immaginario condiviso sulla Prima guerra mondiale, da sempre ritenuto un conflitto statico e spossante, colmo di lunghe attese snervanti.

1917 eccede la misura per mettere in mostra se stesso, con una spettacolarità esibita a dispetto di (comunque pochi) detrattori pronti ad attaccarne la complessità stilistica preponderante su un contenuto asservito, ritenuto quasi al suo servizio. Il tutto parte dalle memorie del nonno del regista, il caporale e poi scrittore Alfred H. Mendes, originario di Trinidad, impegnato durante la Prima guerra mondiale in un'impresa simile a quella poi elaborata in sceneggiatura dal nipote e da Krysty Wilson-Cairns. Senza la sua fondamentale parte significativa, *1917* sarebbe uno *script* organizzato su un *time lock* tendenzialmente meno ossessivo di

cast&credits

Titolo originale — id.

Regia — Sam Mendes

Sceneggiatura — Sam Mendes, Krysty Wilson-Cairns

Fotografia — Roger Deakins

Montaggio — Lee Smith

Musica — Thomas Newman

Scenografia — Dennis Gassner

Costumi — David Crossman, Jacqueline Durran

Interpreti — George Mackay (il caporale Schofield), Dean-Charles Chapman (il caporale Blake), Mark Strong (il capitano Smith), Andrew Scott (il tenente Leslie), Richard Madden (il tenente Joseph Blake), Claire Duburcq (Lauri), Colin Firth

sinossi

6 aprile 1917, fronte occidentale. I caporali Blake e Schofield sono incaricati dal generale Erinmore di recapitare un dispaccio a un battaglione formato da milleseicento uomini che si appresta ad attaccare l'esercito tedesco perché convinto stia arretrando per ritirarsi. In realtà si tratta di una trappola ordita dai nemici per cogliere di sorpresa gli inglesi e i due soldati devono giungere in tempo per impedire quello che si annuncia come un sicuro massacro. Mentre Blake, che ha un fratello tenente nel battaglione che devono avvisare, resta ucciso dopo aver soccorso un aviatore tedesco, Schofield continua l'impresa da solo, sfuggendo ripetutamente alle aggressioni nemiche con abilità e fortuna, fino a giungere, il mattino seguente, stremato, nel luogo in cui l'attacco è appena stato sferato. In una faticosa corsa contro il tempo arriverà a recapitare l'ordine del generale al colonnello in capo, Mackenzie, riuscendo a limitare i danni per l'esercito inglese.

(il generale Erinmore), Benedict Cumberbatch (il colonnello Mackenzie), Daniel Mays (il sergente Sanders), Adrian Scarborough (il maggiore Hepburn), Jamie Parker (il tenente Richards), Michael Jibson (il tenente Hutton), Pip Carter (il tenente Gordon), Andy Apollo (il sergente Miller), Robert Maaser (il pilota tedesco)

Produzione — Pippa Harris, Sam Mendes, Callum McDougall, Brian Oliver, Jayne-Ann Tenggren, Michael Lerman, Julie Pastor per Amblin Partners/DreamWorks Pictures/Neal Street Productions/New Republic Pictures

Distribuzione — 01

Durata — 119'

Origine — Gran Bretagna/USA/India/Spagna/Canada, 2019





altri racconti fondati sulla ricerca della suspense, a causa della sua mancata insistenza sullo scorrere di un tempo che invece si suppone semplicemente dal progresso della giornata e dagli inevitabili ostacoli incontrati dai protagonisti che devono essere superati il più velocemente possibile. Risulta quindi impossibile (per non dire stucchevole) separare la modalità di conduzione di un discorso dalla storia narrata, se quest'ultima è forgiata proprio in funzione dello stile adottato. Esibire la tecnica invece di occultarla non è una colpa, è solo una concezione drammatica divergente che alla sobrietà preferisce l'incanto della spettacolarità (se proprio si volesse trovare un'incongruenza, forse bisognerebbe criticare la poca plausibilità dei colpi sparati dai Tedeschi contro Schofield che non vanno mai a segno, anche in condizioni favorevoli di mira: come diceva John Ford? Se gli indiani avessero colpito i cavalli della diligenza, il film sarebbe finito subito).

Certo, mostrare la tecnica funambolica è una scelta opportuna se la vicenda narrata non è un insieme vuoto. E questo non lo è. È un crescendo ciclico che procede inevitabilmente per stazioni successive, sprofonda in prossimità della meta in un incubo di elementi furiosi e materia putrescente, sopravvive per tirare finalmente un sospiro di sollievo davanti a un prato in cui gli echi della guerra paiono lontani. È anche un film puntellato da due cesure molto nette. Una storica: la vicenda inizia il 6 aprile 1917, apparentemente una data come altre in quei quattro anni di morte, distruzione e logoramento, in realtà giorno fondamentale perché in grado di invertire la stasi dello scontro grazie all'ingresso degli Stati Uniti a fianco delle Nazioni dell'Intesa, uno dei due grossi eventi che fecero del 1917 l'anno decisivo della guerra (l'altro fu la Rivoluzione d'Ottobre che portò al ritiro della

Russia nel marzo del 1918). L'altra è narrativa ed è l'unico stacco visibile di tutto il film (gli altri sono occultati digitalmente con un principio non molto dissimile da quello di *Nodo alla gola* di Hitchcock): il colpo del cecchino morente fa perdere i sensi a Schofield e rende il taglio finalmente evidente, congiungendo al suo risveglio il giorno con la notte.

Ma quest'evidenza non è certo casuale, né veicolata a un collegamento temporale ritenuto altrimenti complicato (come pur è stato scritto su rispettabili riviste straniere), quanto funzionale a una rigida e quasi equa divisione del film in due parti (un'ora e sei minuti contro cinquantadue). È il buio, infatti, a separare la prima fase, quella di uscita dalle proprie retrovie e di esplorazione della terra di nessuno a quella successiva in cui gli incubi di Schofield si materializzano e il nemico si palesa con continuità, mettendo ripetutamente a repentaglio la sua sopravvivenza. Il mutamento è radicale e investe anche la scenografia e gli apporti simbolici del film: la prima metà è un viaggio lungo i crateri lunari di un paesaggio desertico, immerso nella caligine metafisica di un nemico che pare essersi volatilizzato e che quando si manifesta è per l'appunto dall'alto, seppur infido come sempre. Una sorta di vaticinio per quello che succederà nella seconda parte, oltre un ponte rotto e al di là di un canale, superando un confine che è anche e soprattutto stilistico, perché da quel momento in avanti il caporale affonderà nella furia degli elementi, da superare in precipitosa successione, pena il fallimento dell'impresa.

Il fuoco infernale del borgo di Écoust nelle suggestive immagini create da Roger Deakins (con tanto di razzi luminosi sparati in aria legati a cavi sopraelevati per controllarne traiettoria e quindi ombre sulle rovine), l'acqua – prima mi-

nacciosa, dopo salvifica – del fiume e poi della cascata che conduce dritta a Croiselles, la terra in cui serpeggiano le trincee della compagnia Devon (ma anche la marcescenza delle carni ferite nell'improvvisata infermeria da campo). E infine l'aria inalata da Schofield a pieni polmoni seduto contro un albero, assaporando finalmente il termine dell'impresa, forse sognando il ritorno a casa dalla propria madre e chiudendo tristemente il cerchio iniziato proprio contro un albero, nella prima inquadratura del film.

Il lavoro della macchina da presa di Deakins e Mendes non è soltanto inseguimento e accelerazione, ma è un'attentissima rifinitura che pur negando l'evidenza del montaggio ne gestisce tempi e modalità lungo altri assi, meno evidenti e scontati. Sono pochi i dialoghi che richiederebbero la canonica configurazione del campo e contro-campo, eppure anche in questo caso la cinepresa (una Arri Alexa LF, usata da Deakins per la prima volta) trova un equivalente funzionale che eviti l'ovvietà dello spostamento dell'angolo di ripresa, sapendo, per una volta, rimanere ferma, in attesa. Quando, all'inizio del film, il generale Erinmore interpretato da Colin Firth emana l'ordine da cui tutto si origina, la reazione dei due caporali, inizialmente di spalle rispetto all'ufficiale, è mostrata con il ribaltamento della posizione dei due soldati oltre il tavolo su cui è posta la mappa della zona che i personaggi dovranno percorrere. Sono fisse invece le posizioni dei personaggi al momento dell'incontro finale tra Schofield e il tenente Blake, sul cui volto si dipinge lentamente l'angoscia della notizia della morte del fratello, mentre Schofield, di spalle, non risponde alla domanda se il ragazzo sia lì con lui (piccola notazione a margine sulla fine del caporale Blake: è la prima volta che il cinema si preoccupa di rendere esangue, violaceo, il volto di un cadavere morto a causa di un'emorragia. Sorprendente e impressionante).

Per generare la comprensibile apprensione di un percorso compiuto in territorio ostile, la macchina da presa opera costantemente per occultamento fino all'ultimo istante utile: eventi, avvenimenti, nuove e minacciose presenze non sono mai frutto di un'attesa (se non quella ovvia che deriva dalle condizioni limite in cui ci si muove, altrove chiamata *tensione obbligatoria*) ma rivelati improvvisamente, operando un movimento rotatorio volto a far coincidere il riscontro del personaggio con la visione dello spettatore. Il fuoricampo che si origina è perennemente attivo e genera una tensione costante per il mancato controllo della scena da parte del pubblico. Questo aspetto è amplificato dalla scenografia, altrettanto pronta a nascondere per poi svelare improvvisamente, come nel segmento paradig-

matico dell'aereo tedesco abbattuto dall'aviazione inglese, scomparso alla vista per un attimo a causa della cresta della collina e ricomparso inaspettatamente in un ultimo mortale sussulto sui due caporali, quando l'ovvia conclusione sembrava condurre a un'esplosione sottratta alla vista. Secondo questa prospettiva, *1917* genera una tensione opposta rispetto a quanto realizzato da Christopher Nolan con *Dunkirk* (2017), a cui lo accomuna la stessa destinazione Imax, il genere di riferimento e anche il montatore Lee Smith (il protagonista e premio Oscar, qua quasi occulto).

Privo di personaggi cui identificarsi completamente, immerso nell'ampia spazialità e smarrito tra i quattrecentomila soldati fermi sulla spiaggia nella speranza di essere imbarcati, in *Dunkirk* la tensione dello spettatore era trasformata in corporea, diventava partecipativa del senso di inerzia condiviso con quella massa militare informe di cui, per effetto dell'estetica Imax, si trovava a far parte. In *1917*, invece, la tensione è dinamica e cognitiva, è sempre frutto di uno svelamento improvviso, di un sipario che si alza e mostra un nuovo teatro di eventi e, di conseguenza, uno snodo narrativo volto al peggioramento. E in alcune occasioni, quando la tensione sta per arrivare al suo culmine perché la missione rischia di fallire per una manciata di secondi, la macchina da presa diventa elemento dinamico attivo, oltrepassa il protagonista, seguito fedelmente fino a quel momento, per dettare letteralmente i tempi dell'impresa. Quando esce allo scoperto oltre la trincea per coprire trecento metri in trenta secondi (quasi un tempo olimpico di difficile attuazione per uno che è stato seppellito dalle macerie dopo l'esplosione di una granata, è sopravvissuto a un aereo in picchiata, ha perso i sensi cadendo dalle scale ed è quasi morto precipitando da una cascata), distanza che lo divide dal colonnello MacKenzie, destinatario del suo dispaccio, Schofield corre, cade scontratosi con un soldato all'attacco (incidente non previsto dalla sceneggiatura ma conservato perché indicativo del caos della guerra), si riprende barcollando e perde inesorabilmente terreno rispetto alla cinepresa che a velocità costante ne osserva l'aumentata lontananza. È una dissociazione tra i vari elementi drammatici (tempo limite, spazio scenico e azione del personaggio) costruita come se fosse una ripresa sportiva, con l'inquadratura frontale e in movimento a fornire l'ideale filo di lana del compimento dell'impresa e a dotare lo spettatore di un'immagine plastica del possibile fallimento per sollecitarne la partecipazione attiva.

Alice e il sindaco

— Nicolas Pariser

Elogio dell'umiltà

di **Nicola Rossello**

Alice e il sindaco è la storia dell'incontro tra due figure tra loro Assai diverse e pure misteriosamente affini, così come usa nel cinema francese dei nostri giorni: un uomo di potere stanco, sfinito da trent'anni di frenetica attività politica, ma ancora abbarbicato alle aspirazioni e agli ideali della giovinezza perduta (un Fabrice Luchini a cui la regia concede briglia sciolta, ma che pure sa contenere il suo stile di recitazione istintivamente istrionesco); una ragazza con alle spalle una solida preparazione letteraria e filosofica (ha tenuto lezioni all'estero; discetta con competenza di Marc Bloch, Orwell, Rousseau), incerta ancora sul percorso verso cui incanalare la propria carriera professionale, e precipitata all'improvviso in un mondo, quello della politica, che non è il suo, di cui ignora riti, strategie, insidie, e verso cui condurrà uno sguardo lucido, smagato, scompigliandone senza volerlo gli equilibri (1). Due personaggi che si scopriranno accomunati da una sorta di solitudine scontroso (poco o quasi nulla ci viene mostrato della loro vita privata, e però appare all'evidenza come entrambi aspirino a dare un senso nuovo alla propria situazione personale), oltre che dall'amore per la lingua filosofica della speculazione morale: la parola densa e viva, di cristallina evidenza, della letteratura e della teoria politica con cui essi imbastiscono i loro confronti verbali, a cui si contrappone la neolingua vuota di senso, sciatta, incolore, utilizzata dai professionisti della comunicazione.

(1) «Racconto la storia di qualcuno che non pensa ma che ha una vocazione (il sindaco) e di qualcuno che pensa ma non ha una vocazione (Alice)» (Nicolas Pariser). La ragazza rappresenta una visione alternativa delle cose, lo sguardo innocente e stupito che consentirà allo spettatore di esplorare il paese delle meraviglie (e delle segrete miserie) della politica.

cast&credits

Titolo originale — Alice et le Maire
Regia e sceneggiatura — Nicolas Pariser
Fotografia — Sébastien Buchmann
Montaggio — Christel Dewynter
Musica — Benjamin Esdraffo
Scenografia — Wouter Zoon
Costumi — Anne-Sophie Gledhill
Interpreti — Fabrice Luchini (il sindaco Paul Théraneau), Anais Demoustier (Alice Heimmann), Nora Hamzawi (Mélinda), Léonie Simaga (Isabelle Leinsdorf), Antoine Reunartz (Daniel), Maud Wyler (Delphine Bénard), Alexandre Steiger (Gauthier), Pascal Rénéric (Xavier), Thomas

sinossi

Rortais (Pierre), Thomas Chabrol (Patrick Brac), Michel Vallis (Philippe Paquet), Claire Galopin (la segretaria del sindaco), Manon Kreusé (Claire), Lucie Gallo (Marie), Gwendélie Simon (Armelle), Pierre Desmaret (il sindaco del Quarto arrondissement), Pierre-Benoist Varolclier (il moderatore del dibattito), Etienne Beurier (l'autista del sindaco)
Produzione — Emmanuel Agneray, Genevieve Lemal, Oliver Père per Bizibi/Arte France Cinéma/Les Films du 10/Scope Pictures
Distribuzione — Movies Inspired
Durata — 103'
Origine — Francia, 2019

Paul Théraneau, sindaco socialista di Lione, è in gravi difficoltà. Stremato da anni di lavoro politico, lui che un tempo ribolliva di idee e di progetti, si sente privo di ogni entusiasmo. Per rimediare al problema, decide di inserire nell'équipe dei suoi consiglieri una giovane e brillante studiosa di filosofia, Alice, con cui, nei ritagli di tempo, avrà modo di intrattenersi per discutere sul ruolo della politica nella società contemporanea. Tra i due si crea un'intesa profonda, una complicità professionale fondata sullo scambio delle idee, che manderà in crisi le certezze di entrambi.



Nicolas Pariser (qui al suo secondo lungometraggio dopo *Le Grand Jeu* del 2015) si guarda bene dal ritrarre con supponenza e disprezzo chi ha scelto di fare della politica la propria professione. Evita le forme della caricatura e dell'irrisione proprie della più vieta retorica tribunizia. Il suo sguardo, tuttavia, resta uno sguardo disincantato, tutt'altro che indulgente, che non ha nulla del candore falsamente ingenuo e accomodante di talune pellicole americane.



Paul, che avverte in sé i segni della crisi esistenziale («Ho l'impressione di essere come un'automobile da corsa con un motore molto potente che ormai gira a vuoto, per forza di inerzia»), sente di non avere più idee. Non riesce più a ragionare con la necessaria lucidità sulle mille decisioni che è chiamato a prendere come sindaco di Lione. Il suo lavoro si è ormai ridotto a un cumulo caotico e insensato di urgenze e impegni diversi: un balletto spossante di appuntamenti, riunioni, incontri, discorsi ufficiali, serate di gala. Incapace di iniziativa e di riuscita, incerto su tutto (intorno a lui c'è anche chi caldeggia la realizzazione dell'improbabile e scriteriato progetto "Lione 2500"), Théraneau non appartiene più a se stesso. Tuttavia la sua verve oratoria non si è affatto appannata (si pensi all'appassionato discorso che pronuncia davanti a una platea di anziani partigiani), e così, preso dalla morsa delle proprie ambizioni, egli mira a candidarsi alle prossime presidenziali e a realizzare un impegnativo programma di riforme (è un uomo di sinistra che crede nel progresso e si è sempre dimostrato attento verso i problemi del territorio da lui amministrato). Paul sceglie dunque di ricorrere ai servigi di Alice nella speranza di rigenerare l'energia perduta e tornare a pensare. È come un uomo ormai di là con gli anni che aspiri a riacquistare la freschezza e l'ardore della lontana gioventù. Alla brillante intellettuale che ha deciso di reclutare nella sua squadra di consiglieri egli chiede allora di nutrire il suo pensiero fornendogli idee, spunti di riflessione, suggerimenti e, insieme, nuovi stimoli per ricominciare a combattere.

Alice e Paul scoprono il piacere di conversare e di confrontarsi sui temi e dilemmi più diversi: la finalità dell'agire politico, la crisi degli ideali della sinistra, il rap-

porto tra pensiero e azione, il crescente scollamento tra la cultura e il mondo del potere... I loro colloqui si consumano nei ritagli di tempo che l'uomo riesce a strappare all'attività politica (durante gli spostamenti in automobile da un appuntamento di lavoro e un altro; prima dell'inizio di una conferenza; a tarda sera, quando gli altri collaboratori del sindaco sono andati via...) e assumono la forma di pause ristoratrici in cui la parola torna ad acquisire i tempi consoni alla riflessione intellettuale. La dinamica del film (i cui toni restano quelli di una commedia garbata e lieve) sarà allora imbastita sull'alternarsi dei ritmi febbrili con cui Théraneau si dedica all'esercizio del potere, e quelli, più pacati, delle lunghe scene dialogate, sequenze di dichiarata ascendenza rohmeriana (2) dove la parola detta i tempi e il senso dell'azione, e in cui, man mano che il rapporto con Alice evolve verso un progressivo avvicinamento (3), Paul sarà chiamato a prendere coscienza dei limiti di cui deve tener conto ogni progetto politico, anche il più nobile e il più ambizioso (saper essere modesti e rinunciare ai deliri di onnipotenza di cui si nutrono i sogni dell'uomo di potere: è questo il suggerimento che Alice sente di poter dare al sindaco dopo il loro primo incontro).

(2) Pariser ha manifestato a più riprese, la propria ammirazione verso Eric Rohmer, di cui era stato allievo alla Sorbona. «Il mio debito nei suoi confronti, come cineasta e come professore, è infinito. Mi piace anche che Rohmer si presentasse come un regista di film d'azione, in quanto la parola non aveva per lui solo valore in se stessa, ma era anche un'azione. Voglio dire che non è il dialogo che racconta o fa avanzare direttamente il racconto: il dialogo è una delle modalità d'azione dei personaggi, ma la storia viene tessuta altrove». Il titolo stesso del film intende essere un esplicito omaggio a *L'albero, il sindaco e la mediateca* (1993).

Nicolas Pariser (qui al suo secondo lungometraggio dopo *Le Grand Jeu*, un thriller del 2015 che non è arrivato sugli schermi italiani) si guarda bene dal ritrarre con supponenza e disprezzo chi ha scelto di fare della politica la propria professione. Evita le forme della caricatura e dell'irrisione proprie della più vieta retorica tribunizia (4). Il suo sguardo, tuttavia, resta uno sguardo disincantato, tutt'altro che indulgente, che non ha nulla del candore falsamente ingenuo e accomodante di talune pellicole americane (penso a certi prodotti di furbesca intonazione alla Capra, come *Dave. Presidente per un giorno*, 1993, di Ivan Reitman, ad esempio). E così il film non tace sugli intrighi e le piccole miserie di cui si nutre la meccanica del potere (ne sarà vittima la stessa Alice, la cui familiarità crescente con Paul non tarderà a suscitare la gelosia di quanti nell'entourage del sindaco si sentiranno minacciati nelle loro prerogative) (5). Né il film tace sulle disfunzioni del sistema democratico dei nostri giorni: sulla frattura comunicativa che si è ormai prodotta tra chi è chiamato a gestire la cosa pubblica e la gente comune. Come già avveniva ne *Il ministro. L'esercizio dello Stato*, 2011, di Pierre Schoeller, anche qui il lavoro dell'uomo politico si configura come un arrovelarsi vano e inconcludente. I margini di manovra

di cui il sindaco dispone si sono fatalmente assottigliati, così come la sua capacità di incidere sui problemi sociali. A farla da padroni sono ormai i tecnici della comunicazione, gli esponenti della grande industria e degli interessi finanziari.

Il confronto con Alice indurrà Paul a modificare la sua agenda politica e a porsi in contrasto con la linea del partito. Egli si convince di poter sfidare gli sterili automatismi di un sistema ormai incancrenito. Ma il discorso programmatico che i due scriveranno a quattro mani – una veemente requisitoria contro quella politica che, anziché perseguire il bene comune, ha scelto di servire i poteri forti – non sarà mai pronunciato. Il senso di frustrazione e di impotenza di cui Théraneau si sentiva afflitto tornerà a riemergere. La collaborazione con Alice non ha dato i frutti sperati. E tuttavia essa ha consentito a Paul di scuotersi da ogni pia illusione. Nella sua scelta finale di sottrarsi all'agone politico è da vedere non tanto una sconfitta, una definitiva rinuncia a battersi per modificare l'esistente, quanto piuttosto un'accettazione dei propri limiti, il segno di una salutare umiltà. Il libro che, nella scena conclusiva del film, l'uomo riceve in dono da Alice (il *Bartebly* di Melville) acquista a questo punto un carattere allusivo.

(3) La relazione tra i due, che a tratti assume l'aspetto di un rapporto sostitutivo padre/figlia (il ricordo, inevitabilmente, va a *Nelly e Monsieur Arnaud*, 1995, di Claude Sautet), resta in ogni caso, sino alla fine, una relazione platonica, felicemente ignara di complicazioni sentimentali o erotiche. Anche quando l'uomo confida alla ragazza il turbamento che gli procura la prospettiva di un incontro con l'ex moglie («Non può neanche sapere fino a che punto le femmine mi agitano, Alice»), l'ambigua complicità che ne consegue non giunge a intaccare il ritegno che divide i personaggi.

(4) Nel film c'è anche chi esterna una furente e incomposta repulsione nei confronti dei politici, come il tipografo che non capisce perché Alice si presti a scodinzolare dietro a quella gente. Al che lei, infastidita, gli rammenta il ruolo che, anche nei tempi passati, il filosofo ricopriva come consigliere del principe.

(5) Nello staff del sindaco Alice sarà percepita come un elemento di difformità, un corpo non omogeneo all'ambiente in cui di trova a operare e che essa rischia di destabilizzare.



La Gomera – L'isola dei fischi

– Corneliu Porumboiu

Fischia il vento (dell'Est)

di Francesco Saverio Marzaduri

Che l'ormai trentennale "nuova onda" romena volga al termine, e il Paese stesso avverta la necessità di aprire un nuovo varco in linea con la tendenza postmoderna, lo dimostrano gli ultimi esperimenti di alcuni autori. Col discusso *Touch Me Not – Ognuno ha diritto ad amare*, premiato a Berlino due anni fa, Adina Pintilie ha offerto una fredda (auto)riflessione sull'umana natura e i suoi intimi rapporti amalgamando docu-fiction, performance artistica e progetto di ricerca, ed avvalendosi – nonostante l'esito controverso – della collaborazione di maestranze ceche e tedesche. Altri, come Mungiu, Netzer e Sitaru, fanno del proprio trascorso l'indispensabile cartina di tornasole per fotografare il presente; Puiu stesso (del quale si aspetta l'imminente *Malmkrog*), pur negando il *Noul Val* come movimento organico, è consapevole che tale tendenza, nella propria semplificazione, sia utile a una disamina dell'attualità.

Giunto al settimo lungometraggio, il quarantaquattrenne Corneliu Porumboiu, regista di rimarchevoli radiografie sul Prima e il Poi della condizione nazionale, sembra ormai optare per confezioni che sposino l'assetto narrativo al mero desiderio d'intrattenimento; a testimoniare, gli inediti *Al doilea joc*, ricostruzione d'uno storico *match* calcistico pilotato da un regime ormai cadente, e la commedia ad equivoci *Comoara*, nei quali il legame col passato resta cordone ombelicale non del tutto tagliato. In *La Gomera – L'isola dei fischi* non v'è traccia di storia se non in una considerazione tra madre e figlio, utile a ribadire il mai debellato spettro della corruzione, Partito o non partito (un *cliché*, citato relativamente al padre del protagonista). La stessa presenza di un sempre ambiguo Vlad Ivanov, maschera-feticcio della "nuova onda", viene utilizzata in un prodotto così insolito e *démodé* da far pensare a una referenziale lezione teorica

cast&credits

Titolo originale — id.

Regia e sceneggiatura — Corneliu Porumboiu

Fotografia — Tudor Mircea

Montaggio — Roxana Szel

Scenografia — Simona Paduretu

Costumi — Dana Paparuz

Interpreti — Vlad Ivanov (Cristi), Catrinel Marlon (Gilda), Rodica Lazar (Magda), Antonio Bul (Kiko), Julieta Szönyi (la madre di Cristi), Agusti Villaronga (Paco), Cristóbal Pinto (Carlito), Sabin Tambrea (Zsolt), David Agranov (Denis), George Pistereanu (Alin), David Agranov (Denis), Sergiu Costache (Toma), Andrei Popescu (Liviu), Dorin

C. Zachei (il capo della polizia), Andrei Ciopac (il criminologo), Andrei Barbu (il turista sul traghetto)

Produzione — Patricia Poienaru, Marcela Mindru Ursu, Maren Ade, Jonas Dornbach, Janine Jackowski, Anthony Muir, Sylvie Pialat, Olivier Père, Benoît Quinon, Sean Wheelan per 42 Km Film/Komplizen Film/Les Films du Worlo/MK2/Film i Väst

Distribuzione — Valmyn Distribution

Durata — 97'

Origine — Romania/Francia/Germania /Svezia, 2019

sinossi

Cristi è un ispettore della polizia di Bucarest che ama giocare da entrambe le parti della legge. Un'irresistibile femme fatale, Gilda, lo coinvolge in un colpo multimilionario, ma presto i due si trovano a dover risolvere un puzzle di imprevedibili inganni e tradimenti. L'unica speranza per portare a termine il colpo è immergersi nella bellezza mozzafiato dell'isola di La Gomera, dove imparano a comunicare con una lingua segreta basata sui fischi.





sull'assorbimento del cinema: come quando Magda, il superiore di Cristi, studia un piano per sgominare i trafficanti guardando *Sentieri selvaggi*. La rivisitazione dei generi. La mise en abîme. A ciò s'accluda la voglia di emulare gli archetipi statunitensi, da un lato mirando a un più alto gradino e dall'altro restituendo un esercizio che, come insegnano i qui citati Godard e De Palma, non si prenda sul serio e rammenti la precipua funzione di cinefilo *divertissement*; non a caso, ancor prima che lo spettatore riconosca classici rimandi – dall'immancabile doccia hitchcockiana al duello al femminile di *Johnny Guitar* – l'assidua presenza di telecamere ed obiettivi a circuito chiuso, e rispettivi voyeur a scrutare dietro la quarta parete, fa capolino a ogni istante (mentre in chiave di lettura sociale potrebbe suggerire l'*ostilità d'uno stato di polizia ingannevole, profittatore, che non si fa scrupoli nello spiare* l'esistenza altrui azzerando ogni demarcazione tra privacy e pubblico).

La scissione in otto capitoli, con nomi di personaggi e indizi su fondali monocromatici, funge da collaudato espediente in una combinazione di andirivieni temporali, che da Tarantino in poi si fa comodo stilema *vintage* nell'attimo in cui i piani narrativi s'intersecano e si (con)fondono, inestricabili. Né sorprende che, in una depistante girandola di meta-frames, l'*ultima* mezzora presenti una filza di falsi finali, inducendo a sospettare che l'estremo incontro a Singapore tra

Cristi e la *dark lady* (di nome Gilda: ma pensa...) tra sfavillanti lampioni al neon e valzer, e cancan in sottofondo, sia un ulteriore sogno del primo, che dopo esser stato investito perde la parola ma non la capacità di zufolare, convinto che la *femme fatale* risponderà ai suoi sibili. Che Porumboiu strizzi l'occhio soprattutto a Tarantino lo certificano il set western (nel quale ha luogo la resa dei conti fra gangster e poliziotti in stile O.K. Corral), un casto uso del *grand-guignol* (l'albergatore che sgozza il piedipiatti), ma soprattutto il *cameo* che si concede, nel ruolo d'un malcapitato regista in cerca d'una *location*, individuata nel capannone dei malviventi che lo eliminano senza fare una piega. E ancora, il *tête-à-tête* tra un Cristi legato e uno degli antagonisti, che anziché torturarlo o ucciderlo come ci si attenderebbe gli insegna a fischiare. Eppure il tentativo di realizzare il *reboot* d'un "nero" secondo mode inusuali ricorda, nell'esito, modelli quali Scorsese o Soderbergh, come dimostrerebbe anche una colonna sonora che accosta Iggy Pop alla musica classica, attiva nel commentare gli episodi più tesi o enigmatici; soprattutto, senza invidiare i prototipi, sembra tener conto dei trascorsi in cui la Romania era impossibilitata a girare prodotti di scomodo contenuto (a un certo punto, in una casa di cura si proietta *Un comisar acuză* di Sergiu Nicolaescu, uno dei cineasti più graditi al regime), perlopiù allegorie sui sinistri paradigmi del partito (nei titoli di coda, oltre a Cristian Mungiu, si ringra-

In *La Gomera – L'isola dei fischi* non v'è traccia di storia se non in una considerazione tra madre e figlio, utile a ribadire il mai debellato spettro della corruzione, Partito o non partito (un cliché, citato relativamente al padre del protagonista). La stessa presenza di un sempre ambiguo Vlad Ivanov, maschera-feticcio della "nuova onda", viene utilizzata in un prodotto così insolito e *démodé* da far pensare a una referenziale lezione teorica sull'assorbimento del cinema.



zia il compianto Lucian Pintilie, ostracizzato decano della produzione nazionale). E l'innesto del *silbo* praticato nell'isola del titolo – uno dei capitoli chiave del film, purtroppo banalizzato dal sottotitolo italiano – abbandona presto un originale spunto documentaristico, in odor di parallelo con la cultura romena al servizio d'un intrico dove il pizzino vocale, con cui i malavitosi scambiano messaggi in codice evitando le intercettazioni dei poliziotti, è il corrispettivo d'un emisfero super-controllato d'orwelliana memoria, di fatto mai sopito.

Peri comodo strumento del potere, oggi vantaggioso *modus vivendi*, la corruzione fa man bassa degli organi istituzionali e morali (la premurosa madre di Cristi, eco di Cornelia Kenereș, che dona una parte del bottino sottratta dal figlio per purificarne l'anima), Chiesa inclusa (il sacerdote che si vuol servire dei soldi donati per edificare una parrocchia); e anche se il prete e Magda chiedono all'uomo di confidarsi, tra polizia e religione non sembra esservi minore disonestà. Ma anche in quest'atipico Porumboiu si coglie un nesso con quel *Politișt*, *Adjectiv* la cui inchiesta per droga era condotta da Anghelache medesimo (il nome Cristi era invece quello del giovane sottoposto), nel quale la terminologia legale indicata dal titolo, vocabolario alla mano, era da lui spiegata alla lavagna, come qui la lezione di sibili in spagnolo condotta da Gilda; se il *trait d'union* si riduce all'osso è perché l'integerrima personificazione della legge è restituita nel suo inverso, tanto che il tunnel

imboccato dal protagonista, all'inizio e a metà de *La Gomera*, chiarisce la natura doppiogiochista d'un Arlecchino servo di due padroni (e va da sé che l'autore gli riserva il conclusivo tassello). Certo, non manca un ricorrente uso del primo piano, benché lontano dall'introspezione psicologica che faceva di *Politișt* un lavoro accostabile al *noir* francese; ma il fatto che il settimo lungometraggio di Porumboiu voglia esser qualcosa di più d'un dilatato e grottesco ibrido, è comprovato da un discorso di forma sulla sostanza, invero fine a sé stesso, a cominciare da ripetuti passaggi in cui i personaggi sono introdotti nei capitoli che li riguardano nell'epilogo dei precedenti (la madre di Cristi entra in campo quando il Nostro fischia la parola "mamma"). Ma l'accostamento parola-immagine è restituito dalla diegetica scelta di affidare al fotogramma, a rischio di svilirne l'implicito significato, quanto in *Politișt* era reso possibile dalla terminologia del dizionario (e d'altronde la dicotomia verità-restituzione è un indice che il cineasta si porta appresso da *A est di Bucarest*). Sicché l'ingenua ambizione, immortalata in *Călătorie la oraș*, di mettersi in pari con la globalizzazione, cede il passo a una corruttella che da *Visul lui Liviu* in avanti s'è fatta dogma. Non sembra esservi posto per romantici in cerca di seconde occasioni. Che si zufoli in codice a una maliarda infida tra i monti delle Canarie, o a un malfattore tra squallidi *bloc*, non fa grossa differenza: la corruzione è il sogno. Ed è di nuovo tutto fango.

sinossi

Maria ha litigato con suo marito Richard dopo che questi ha scoperto la sua scappatella con un allievo. Mentre lui dorme, decide di andare via di casa e di stabilirsi nell'Hotel di fronte, dal quale inizia a osservare Richard, mentre la stanza d'albergo viene popolata da personaggi che prendono vita dai suoi pensieri e ricordi...

di Maria), Claire Johnson (la nonna di Maria), Gabriel Onnée (il bambino di Irène e Richard), Clara Choi (la fidanzata di Asdrubal), Antony Mori (Gurvan Le Bellec), Nassim Rachi (Samir Barich), Tommy Schlessler (Anton Granadas), Charlie Mordan (Karsten Schubert), David Sauderats (Alexandre Leach), Anthony Fulrad (Amin Boué), Victor Bergeon (Leonor Cambremer)

Produzione — Philippe Martin, David Thion, Lilian Eche, Christel Henon, Genevieve Lemal per Les Films Pelléas/Bidibul Productions/Scope Pictures/France 2 Cinéma

Distribuzione — Officine UBU

Durata — 86'

Origine — Francia/Lussemburgo/Belgio, 2019

cast&credits

Titolo originale — Chambre 212

Regia e sceneggiatura — Christophe Honoré

Fotografia — Rémy Chevrin

Montaggio — Chantal Hymans

Scenografia — Stéphane Taillisson

Costumi — Olivier Bériot

Interpreti — Chiara Mastroianni (Maria Mortemart), Camille Cottin (Irène Haffner a quarant'anni), Carole Bouquet (Irène Haffner a sessant'anni), Benjamin Biolay (Richard Warrimer a quarant'anni), Vincent Lacoste (Richard Warrimer a vent'anni), Kolia Abiteboul (Richard Warrimer a quattordici anni), Stéphane Roger (la Coscienza), Harrison Arevalo (Asdrubal Electorat), Marie-Christine Adam (la madre

L'hotel degli amori smarriti

— Christophe Honoré

L'incantesimo rivelatore

di Elisa Baldini

«Giornate e settimane, il tempo corre
Né più il passato, né più l'amore torna
Sotto il ponte Mirabeau la Senna scorre
Venga la notte, rintocchi l'ora
I giorni se ne vanno
Io non ancora»

(Apollinaire)

Maria (Chiara Mastroianni) è ferma su un marciapiede, e guarda verso di noi, con un mezzo sorriso compiaciuto. Potrebbe star aspettando che scatti il verde oppure piuttosto il «Ciak, si gira!» del regista. Quando finalmente si muove, ci raggiunge cavalcando un'immagine velocizzata, che ricalca le parole di Apollinaire che sentiamo leggere in sottofondo: il tempo corre, la Senna scorre, i giorni se ne vanno. «Volevo che L'hotel degli amori smarriti esprimesse, in modo sentimentale e testardo, il mio attaccamento al cinema di finzione dove il "facciamo finta" ha più valore del "facciamo così com'è". Qui intendo "finzione" nel senso di "incantesimo"» (1). Teatro, letteratura, cinema: siamo all'interno di una narrazione, con cornici e confini, e Honoré ce lo dice immediatamente. «Sin dall'inizio, volevo che la mia storia assomigliasse più a un racconto coniugale che a un resoconto sulla vita di coppia» (2).

(1) Dichiarazioni di Christophe Honoré tratte dalle Note di regia presenti nel pressbook del film.

(2) Ibidem.



Honoré raccoglie la lontana eredità di Hitchcock, introietta tutto il bagaglio visivo ed intellettuale della Nouvelle Vague, prende a braccetto Woody Allen (evidente l'ispirazione in particolare a *La Rosa purpurea del Cairo* e *Alice*) e costruisce una sinfonia semi-seria di sguardi racchiusi in frame reali e immaginari. Il tema è uno solo: dove finisce l'amore, con il tempo che passa? Come fare ad amarsi ancora, quando il tempo è passato?



Dopo il breve intro all'aperto, vediamo un sipario. Una cortina che sta per aprirsi, su un palcoscenico che ancora non immaginiamo. Ma presto siamo catapultati in una situazione che conosciamo benissimo, raccontata dal cinema più e più volte: il tradimento colto in flagrante. Dopo un teatrino condito di sapida ironia (contrappunto che punteggia tutto il film, il quale passa con disinvoltura da toni farseschi a immersioni in un sentimentalismo che tocca corde profonde) ci ritroviamo nuovamente tra le strade di Montparnasse, dove Maria cammina spedita tra le auto e la gente, finché ad un certo punto incontra il suo volto specchiato nei vetri di una macchina che passa, e lo vede scivolare via, insieme alla vettura. È come una sospensione, del fiato e della visione, che ce la restituisce come prima, in corsa, verso chissà che. Esce di campo camminando verso destra. Ma la telecamera si volta, come se, a un certo punto, avesse deciso di guardare dalla parte opposta, dove ritroviamo Maria, in una posizione speculare, di nuovo ad attraversare la strada, questa volta uscendo di campo verso sinistra. Honoré ci ha dato il segnale, ha deciso di rendere il salto manifesto, come si fa in una favola: Alice/Maria è saltata dentro al buco, e non sappiamo cosa troverà una volta atterrata dall'altra parte, dove le regole sono sovvertire, e lo stupore può diventare meraviglia.

Dopo una lite con il marito Richard (il cantautore e musicista Benjamin Biolay, suo ex marito anche nella vita reale) che ha scoperto la sua scappatella con un uomo

più giovane, Maria ha un'illuminazione: lasciare il tetto coniugale e rifugiarsi nella stanza 212 dell'Hotel di fronte a casa loro, dalla quale potrà fare chiarezza dentro di sé, osservando suo marito dalla finestra. Il salto è dall'altra parte della strada, ancora, e la telecamera si allunga in *plongée* su quella che non è più una città, ma un modellino della città, sovrastato da Alice/Maria e diventati due goffi Gulliver che si parlano tra i tetti, una lingua che non riconoscono più reciprocamente. Diceva Alfred Hitchcock, rispondendo a François Truffaut che lo incalzava sulle implicazioni voyeuristiche di *La finestra sul cortile*: «Dall'altra parte del cortile, [James Stewart, n.d.r.] ha di fronte ogni possibile comportamento umano, un piccolo catalogo dei comportamenti. [...] Quello che si vede sul muro del cortile, è tutta una serie di piccole storie, è lo specchio, come dice lei, di un piccolo mondo». E Truffaut completava: «E tutte queste storie hanno un punto in comune: l'amore» (3).

Honoré raccoglie la lontana eredità di Hitchcock, introietta tutto il bagaglio visivo ed intellettuale della Nouvelle Vague, prende a braccetto Woody Allen (evidente l'ispirazione in particolare a *La Rosa purpurea del Cairo* e *Alice*) e costruisce una sinfonia semi-seria di sguardi racchiusi in frame reali e immaginari. Il tema è uno solo: dove finisce l'amore, con il tempo che passa? Come fare ad amarsi ancora, quando il tempo è passato? Maria, una volta giunta

(3) François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Edizioni Net, Milano 2002, cit. pag. 182.

dall'altra parte della strada, scostata la tenda e intravisto il marito nell'appartamento di fronte, dà il via ad un dialogo/monologo dove i suoi pensieri, diventano personaggi con forma e dimensione, e scatenano un turbine di ricordi veri o immaginati. Ma cosa sono i ricordi di persone immaginarie, se non, essendo noi al cinema, flashback? Scriveva Jean-Luc Godard di Ingmar Bergman, altro nume tutelare di Honoré, citato anch'esso nei ringraziamenti nei titoli di coda: «Un film di Ingmar Bergman è, se vogliamo, un ventiquattresimo di secondo che si trasforma e si estende per un'ora e mezzo. È il mondo tra due battiti di palpebra, la tristezza tra due palpiti di cuore, la gioia di vivere tra due battute di mani. Da qui l'importanza primordiale del flashback in queste fantasticherie scandinave di passeggiatori solitari. [...] Basta vedere qualsiasi film di Bergman per notare che ogni flashback finisce e comincia sempre "in situazione", in duplice situazione dovrei dire, perché il colmo è che questo cambio di sequenza, come nel miglior Hitchcock, corrisponde sempre al turbamento interiore del protagonista: in altre parole, provoca un nuovo sviluppo dell'azione» (4). A noi piace pensare che la Maria del film di Honoré debba il suo nome alla Marie interpretata da Maj-Britt Nilsson in *Un'estate d'amore* di Bergman citato da Godard proprio in questo articolo, una ballerina triste tormentata da un tragico avvenimento del passato (la morte del suo ex amante) che riuscirà a fare pace con sé stessa solo dopo una dolorosa, quanto catartica immersione nei suoi ricordi.

Anche *L'hotel degli amori smarriti* segue il Ritmo disorientato dei turbamenti dell'anima di Maria, ma in una prospettiva più metacinematografica ne definisce i limiti e le fessure con porte e finestre che si svelano e si aprono, facendo perno non solo su un mondo vissuto, ma anche, e soprattutto, su un mondo immaginato, di cui però è sempre il passato l'elemento scatenante. Riappare, prima di tutti, Richard quando aveva venticinque anni, l'uomo che l'ha fatta innamorare, e che ha sposato, giurandogli, secondo l'articolo 212 del codice civile francese (*Chambre 212* è il titolo originale del film): «Mutuo rispetto, fedeltà, aiuto e assistenza». Ma torna a tormentarla anche la sua defunta madre, che enumera i suoi tradimenti, facendola sentire una poco di buono, i protagonisti delle sue storielle, compreso il galeotto Asdrúbal che ha dato il là a tutto l'inghippo, finanche la sua stessa volontà, incarnata da un Charles Aznavour più brutto e buffo del vero, oltre che Irène, l'insegnante di pianoforte di Richard, sua amante dai tempi dell'adolescenza. Il passato è l'elemento scatenante, dicevamo, che è anche

sostanza e tessuto del tema centrale: «L'amore presente è contraddittorio, perché l'amore si costruisce in un angolo della memoria. E' il luogo in cui ritrovarsi. L'amore è sempre un passato. È dal passato che facciamo risorgere la certezza dell'amore». Dice Richard a Irène, l'insegnante di pianoforte tornata dal passato per avere una seconda chance, un marito, dei figli, l'amore che le è stato portato via.

Ma siamo sicuri della vera identità di Irène? Noi vediamo in questo personaggio frutto dei pensieri di Maria, sì l'incarnazione del leggendario amore di gioventù di Richard, ma anche la versione possibile immaginata da Maria stessa di una se stessa senza Richard, senza un marito, che ha coltivato le gioie dell'indipendenza e di una sessualità diversa (da qui l'incursione nel futuro, nella casa in riva al mare di un'anziana Irène che consola la se stessa più giovane per quello che non ha avuto), e soprattutto, ci sembra, l'ipotesi astratta, non realizzata, di una Maria che ha accettato il desiderio di Richard di avere un figlio, bimbo che appare in carne ed ossa oppure sotto forma di inquietante fantoccio via via che diviene elemento desiderato o respinto. «Come lo avresti chiamato tuo figlio?», chiede Maria a Irène, che risponde: «Non ci ho mai pensato». Ma forse è Maria a non averci mai pensato, fino ad adesso, che il passato è diventato una stanza di albergo affollatissima. E infatti, come dicono i due Richard a Maria e Irène, la loro è una storia a quattro, un ménage in cui convivono gli io del passato, quelli del presenti e quelli del "sarebbe potuto essere", in un trionfo di malintesi, confusione, e silenzi. Perché non ci amiamo più? Si chiedono Maria e Richard. Perché pensando di conoscerci a fondo, non ci siamo più parlati. «Ritenendo superfluo dire, siamo scivolati in un perenne non detto». L'incantesimo sta per volgere al termine, e parte uno dei tanti brani musicali che Honoré utilizza per dare un titolo metaforico al suo balletto dell'anima: scioltesi dall'abbraccio di un Richard giovane che inizia a non riconoscere più, Maria è pronta a bruciare finalmente il passato, chiudere a chiave chi era e chi avrebbe potuto essere, e a realizzare che è il presente che deve iniziare a coltivare davvero: «Could this be the magic at last?» (5).

(4) Jean-Luc Godard, *Bergmanorama*, apparso sul numero 85 dei «Cahiers du Cinéma», luglio 1958, riportato in «Les Cahiers du Cinéma», *La politica degli autori, seconda parte: i testi*, Edizioni Minimum Fax, Roma 2003, cit. pag. 76-77.

(5) Nel film è citata la canzone di Barry Manilow del 1973 *Could It Be Magic*.

cast&credits

Regia — Gianni Di Gregorio
Soggetto — dal racconto Poracciamente vivere della raccolta Storie dalla Città Eterna di Gianni Di Gregorio
Sceneggiatura — Gianni Di Gregorio, Marco Pettinello
Fotografia — Gogò Bianchi
Montaggio — Marco Spoletini
Musica — Mattia Carratello, Stefano Ratchev
Scenografia — Susanna Cascella, Giada Esposito
Costumi — Gaia Calderone
Interpreti — Ennio Fantastichini (Attilio), Giorgio Colangeli (Giorgetto), Gianni Di Gregorio (Gianni, detto il Professore), Daphne Scoccia (Fiorella), Salih

sinossi

Hanno più o meno settant'anni Gianni, il professore, Attilio e Giorgetto. Vivono a Roma da sempre. Gianni e Giorgetto si conoscono da sempre. Il primo è un professore di latino e greco in pensione, il secondo vive con una pensione minima ed è quasi sempre in bolletta. Attilio non è un pensionato ma sopravvive grazie alla vendita occasionale di oggetti di modernariato. Quasi per caso i primi due conoscono Attilio e con lui pianificano un trasferimento in una località remota in cui con pochi soldi si possa condurre un'esistenza agiata. La scelta improvvisata, velleitaria e spericolata della destinazione della loro fuga da un'esistenza fatta di noia e solitudine, oltre che di scarse risorse economiche, cade infine sulle Azzorre.

Saadin Khalid (Abu), Francesca Ventura (Carolina Federmann), Silvia Gallerano (la funzionaria della banca), Iris Peynado (Marisa), Galatea Ranzi (la signora del bar), Roberto Herlitzka (il professor Federmann), Giancarlo Porcaccia (Oreste), Simona Sorbello (Daniela), Michelangelo Ciminale (Scalozzi), Marcello Ottolenghi (il dottor Palmerini), Alberto Buccolini (lo sdentato), Riccardo Ciaciarrelli (il barista), Matteo Maglia (il libraio), Francesca Borromeo (la signora della cicoria), Dario Buffa (il rigattiere)
Produzione — Angelo Barbagallo per Bibi Film/Le Pacte/Rai Cinema
Distribuzione — Parthénos
Durata — 92'
Origine — Italia/Francia, 2019

Lontano lontano

— Gianni Di Gregorio

i film

De senectute

di Anton Giulio Mancino

«Satiari delectatione non possum – ut meae senectutis oblectamentumque noscatis»

[Non posso saziarmi del piacere che provo nel farvi conoscere il sereno divertimento della mia vecchiaia]

(Marco Tullio Cicerone, *Cato Maior de senectute*)

«Coloro che hanno scritto opere sulla vecchiaia, a cominciare da Cicerone, erano sulla sessantina. Oggi il sessantenne è vecchio solo in senso burocratico, perché è giunto all'età in cui generalmente ha diritto a una pensione»

(Norberto Bobbio, *De senectute*)

In *Pranzo di Ferragosto* Gianni Di Gregorio, classe 1949, esordisce all'età di cinquantanove anni. In *Gianni e le donne* di anni ne ha, sempre all'anagrafe, sessantadue. In *Buoni a nulla* sessantacinque. E in *Lontano lontano* settanta. Tecnicamente parlando ha poco più o poco meno l'età di Cicerone quando scrive nel *Cato Maior de senectute*. Ma non è un contemporaneo di Cicerone, vive nell'Italia odierna in cui la vecchiaia ufficiale è slittata in avanti di vent'anni. Per dirla con Bobbio nel suo *De senectute*, Di Gregorio appartiene alla vasta categoria nazionale di chi è «vecchio solo in senso bu-





rocratico», e come tale reinventa il suo Gianni sullo schermo. In appena quattro film usciti in sala a distanza più o meno regolare l'uno dall'altro, e di cui *Lontano lontano* rappresenta un traguardo relativo, l'autore ha insomma costruito un *De senectute* prolungato tutto suo: una mappa discreta, articolata, coerente e autonoma, senza eguali nel cinema italiano che assegna alla condizione anziana un primato.

I corollari della terza età, non univoca ma rimodulata, grosso modo dai sessantacinque o settant'anni in su sono, nell'ordine: la relativa, quotidiana inquietudine che ne attraversa il decorso lento, senza mai, a sorpresa, agitare il fantasma della morte (diversamente da Cicerone); la cornice culturale e sociologica complessiva di un paese in cui proprio la consapevolezza dei sopraggiunti limiti di età, variabili, funge da filtro conoscitivo valido per ogni generazione, costituendo una postazione privilegiata per comprendere, analizzare e analizzarsi, quindi sorridere piuttosto che ridere smodatamente; l'idea centrale che il dramma generale sia in fondo l'assenza, per non dire l'essenza di un dramma particolare o reale, stante la progressiva accettazione dell'esistente, ovvero l'accettazione della drammatica e bonaria normalità delle cose. Anche Cicerone, mimetizzandosi dietro la figura di Catone il censore, esponeva le proprie argomentazioni in difesa della vecchiaia. In quattro punti. Tanti quanti sono i film di Di Gregorio, dove il singolo "vecchio", a livello burocratico o fisico, non fa differenza, si organizza di conseguenza, bene, male o di necessità, optando per la soluzione di gruppo. Di Gregorio sa come stanno le cose, queste cose, e non smette di raccontarlo a più riprese, in tutti i sensi e confidenzialmente. Ma un solo film non (gli) basta. Glene servono di più, anch'essi organizzati in gruppo: film contigui, quasi come se ciascuno fosse lo sviluppo o il prolungamento del/dei precedente/i. O a questo/i semplicemente si unisse per motivi di compagnia.

Sono film costruiti ad arte, sull'arte di invecchiare. Ruotano con precisione assoluta attorno alla sua figura simbolica e autoreferenziale, tanto più appariscente quanto emblematica della possibilità di spingere lo sguardo all'esterno del perimetro romano individuato a uso e consumo dello spaccato generazionale. Detto altrimenti il personaggio chiave, scelto su misura, a propria immagine e somiglianza, autore di se stesso e cartina di tornasole degli altri, è poi un "sé" mutante, reinventato ogni volta. Non è mai lo "stesso" Gianni, ed è sempre meno centrale. Ogni singolo Gianni di questa galleria, ad oggi una tetralogia, si aggira in uno spazio circoscritto all'interno della Capitale, in un preciso quartiere composto di poche strade. In *Lontano lontano* c'è anche come accesso che rende improbabile la fuoriuscita l'emblematica Porta Settimiana di antica memoria romana, sbocco settentrionale delle Mura aureliane. Eppure lentamente questo spazio si estende, chiama in causa il mondo intero, l'orizzonte circostante. Si proietta appunto assai "lontano", muovendo da una concezione classica dell'impianto urbano. La Roma di Di Gregorio, più che un territorio conosciuto, a portata di mano, autobiografico, è un ambiente che reca i segni indelebili della storia. Si presta cioè all'allegoria, che in quanto metafora prolungata, ha bisogno di una continua dilazione. Un film, due, tre, quattro. Un'inequivocabile Roma "caput mundi" serve all'autore per indicare, coniugando età classica e terza o quarta età, l'estensione massima dell'universo conosciuto o di quello oggi (ri)conoscibile.

La topografia allegorica, da *Pranzo di Ferragosto* a *Lontano lontano*, complice anche in quest'ultimo il titolo stesso, si affranca progressivamente dalla modalità stanziale. In *Gianni e le donne* il protagonista esce molto più spesso da casa rispetto al suo quasi equivalente e omonimo di *Pranzo di Ferragosto*. E in *Buoni a nulla* si spinge relativamente "lon-

tano", addirittura fuori Roma, sul Grande Raccordo Anulare. Spetta quindi a *Lontano lontano* il compito di coronare in corso d'opera quel "falso movimento" innescato nel micro/macrocosmo legato ai remoti fasti della civiltà romana, grazie a un trio, idealmente un quartetto, di avventurosi anziani, amici vecchi, di vecchia data o improvvisati, non tutti pensionati, i quali all'unisono vagheggiano paradisi fiscali, salvo poi donarli con spontaneo e liberatorio atto gratuito a un soggetto giovane e davvero bisognoso di andar via da Roma, dall'Italia, dall'Europa. Non a caso l'utopia o la follia a tre individua il limite estremo della geografia concepibile, nell'Oceano Atlantico: al termine di una verifica stravagante di vantaggi e svantaggi connessi all'impresa, la scelta cade sull'arcipelago delle Azzorre al largo del Portogallo, riflettendo l'intenzione di spingersi oltre i confini della massima estensione dell'Impero romano di un tempo.

La procedura è inequivocabile. Ma mentre si dischiude quasi per svago mentale la "porta" che sigilla lo spazio evocativo, teatro di situazioni minimaliste, prende forma l'ambizione, e con essa la consapevolezza del racconto filosofico opportunamente dilazionato. Che guarda caso in *Lontano lontano* si mimetizza espressamente nella scena chiave della compravendita di libri. Attenzione: non libri vecchi, ma antichi, dunque di pregio. Per quanto vengano declassati a merce di scambio, questi libri molto speciali conservano intatto le tracce del valore d'uso. Il fatto che Gianni abbia anche materialmente letto la preziosa settecentina, il terzo dei libri, quattro volumi in tutto, di cui ha urgenza di disfarsi per far cassa, comporta un'ulteriore svalutazione. Il valore d'uso è inversamente proporzionale a quello di scambio. Poco importa, per quanto letti e perciò svalutati, i suoi libri restano oggetti d'antiquariato. Valgono ancora abbastanza: l'invidiabile e generosa cifra di cinquecento euro in contanti. Il senso della parabola che sotto specie di allegoria suddivisa in tappe discorsive o film si condensa dunque in una singola scena contrassegnata dal passaggio di mano obbligato di volumi cartacei custoditi, assimilati al vissuto esistenziale, quindi venduti. Perché non si tratta di libri comuni ma di edizioni abbastanza rare, datate e databili, sufficientemente rilevanti per il mercato dei collezionisti e dei bibliofili. E non sono titoli qualsiasi. Quando il professore di latino e greco interpretato da Gianni, un Gianni più colto del solito, porta nella libreria antiquaria una simile merce che gli somiglia e corrisponde concettualmente ecco l'autore cinematografico in prima persona che in qualche modo a porta allo scoperto il progetto implicito nell'austera, distanziata e compatta filmografia.

Di quali libri si tratta? La sintonia di questo necessario bisogno di liquidità, che comporta la rinuncia al possesso personale di precisi oggetti culturali, diventa un veicolo di diffusione del contenuto dei libri specifici. Quali? Il primo, gerarchicamente primo anche per importanza, diviso in due tomi è *La guerra del Peloponneso* di Tucidide, emblematico

strumento di una concezione storiografica rivoluzionaria che si affranca definitivamente da ogni spiegazione mitologica degli avvenimenti reali, e perciò politicamente intellegibili. Il secondo, cioè il terzo, se si contano i volumi, è un conclamato esemplare d'epoca déco dove ai risultati fiabeschi e i romanzeschi corrispondono obiettivi pedagogici *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, che per una combinazione non secondaria si salda al contemporaneo, contestuale e co-testuale *Pinocchio* di Matteo Garrone, al quale Di Gregorio è legato come attore (*Ospiti, Estate romana*) e cosceneggiatore (*Gomorra*). Mentre Garrone, si sa, dell'apripista *Pranzo di Ferragosto* è stato a sua volta il produttore. E cosa sono i film diretti da Di Gregorio se non racconti di diverse "estati romane" o "passeggiate romane", incursioni tutte sulle "vite private dei romani"? Non per niente l'elenco dei libri salienti, ceduti e rivenduti più o meno a malincuore dal Gianni di *Lontano lontano* non si esaurisce qui. Ne manca ancora uno all'appello, quello al quale Gianni fa più fatica a separarsi.

Il terzo, o meglio il quarto, che libro è? Il titolo della deprezzata settecentina è pressoché invisibile, ma guardando attentamente si scopre essere una prima edizione di *Della vita privata de' romani* di Domenico Amato, giureconsulto napoletano. Accanto, come fonte culturale, morale e letteraria Gianni lascia sul ripiano dell'armadio le *Passeggiate romane* di Stendhal, testo fondamentale per afferrare lo spirito e lo spessore delle parabole e della romanità implicita di De Gregorio. Resta invenduto probabilmente poiché l'edizione è meno rara. In questa cornice discorsiva è sempre lui, Gianni in veste di personaggio che parla a nome dell'autore, Gianni Di Gregorio, a citare in latino a memoria un aforisma solitamente attribuito a Cicerone: «Ut conclave sine libris ita corpus sine anima». Quindi, da gentiluomo d'altri tempi, Gianni che in *Lontano lontano* viene sempre chiamato "professore", traduce a beneficio non solo dell'interlocutrice femminile al bar, ma di tutti al cinema: «Una stanza senza libri è come un corpo senz'anima». Questo prima che la pandemia cancellasse anche il film di Di Gregorio appena uscito a fine febbraio dalla normale programmazione in sala, imponendo la chiusura delle sale e la segregazione forzata a casa, magari alle prese con un buon libro o un buon film, durante la decimazione di anziani e meno anziani un po' ovunque sul pianeta.

Anche il professore e i suoi due amici alla fine decidono di restare a casa e di non andare troppo "lontano". Corre(va) l'anno 2020. A futura memoria: dall'inizio di marzo, il 3 per l'esattezza. Effettivamente, tra quei libri diversamente di valore destinati all'antiquario e allusivamente allo spettatore uno di Cicerone come il *Cato Maior de senectute*, ma anche il *De amicizia*, non sarebbero sfigurati, sebbene da *Il pranzo di Ferragosto* a *Lontano lontano* nella sostanza siano stati diversamente e intrinsecamente rappresentati.

cast&credits

Regia — Giuseppe Bonito
Sceneggiatura — Mattia Torre
Fotografia — Roberto Forza
Montaggio — Gioglio Franchini
Musica — Giuliano Taviani, Carmelo Travia
Scenografia — Marta Maffucci
Costumi — Chiara Ferrantini
Interpreti — Valerio Mastandrea (Nicola), Paola Cortellesi (Sara), Stefano Fresi (l'amico giornalista), Valerio Aprea (il padre separato), Paolo Calabresi (il padre con molti figli), Andrea Sartoretti (il padre milionario), Carlo De Ruggieri (Luca), Massimo De Lorenzo (il cliente), Betti

Pedrazzi (Angela), Gianfelice Imparato (il prete), Giorgio Barchiesi (Cabo), Cristina Pellegrino (Federica), Carlo Luca De Ruggieri
Produzione — Mario Gianani, Lorenzo Mieli, Lorenzo Gangarossa per Wildside/The Apartment/Vision Distribution
Distribuzione — Vision Distribution
Durata — 97'
Origine — Italia, 2020

sinossi

Sara e Nicola sono sposati e innamorati. Hanno una bambina di sei anni, Anna, e una vita felice. L'arrivo del secondo figlio, Pietro, sconvolge gli equilibri di tutta la famiglia dando vita a situazioni tragicomiche. Nonni stravaganti, amici sull'orlo di una crisi di nervi e improbabili baby sitter non sono loro di aiuto. Tra attimi di felicità e situazioni di sconforto, Sara e Nicola cercano di resistere.

Figli

— Giuseppe Bonito

Uno più uno fa undici

di Edoardo Zaccagnini

È composto da due cerchi concentrici, *Figli*, il film diretto da Giuseppe Bonito e scritto da Mattia Torre, tragicamente scomparso a soli quarantasette anni lo scorso luglio, dopo una lunga malattia. Il primo cerchio è quello dell'essere famiglia con figli oggi, in Italia, di mettere al mondo nuova vita in un'incertezza economica e sociale paradossalmente e angosciosamente accompagnata da una fame individuale di affermazione, da una ricerca spasmodica d'identità e di sentiero espressivo. Il secondo cerchio è inevitabilmente quello del mondo in cui viviamo, di una società esigente e al tempo stesso sorda, sfilacciata, scollata, rapace e cervelotica, cinica, confusa e poco interessata al bene comune, per niente in empatia con le famiglie. E questi due cerchi comunicano continuamente tra loro, in *Figli*, compenetrandosi fino a diventare, come nelle commedie migliori, fotografia articolata e in controluce del nostro tempo, di quelle che ne cogli ancora meglio la precisione e la forza qualche tempo dopo. Sono due cerchi che si alimentano a vicenda duettando tra loro, senza lasciarsi mai schiacciare, mangiare uno dall'altro, attraverso una scrittura solida e guizzante, magistralmente sospesa tra iperbole comica e realismo: tipica di Mattia Torre. Per cui se da una parte il film ci parla di quanto sia impegnativo, oggi, vivere il mestiere di genitori, e faticoso, e come obblighi a sacrifici e rinunce, come, rispetto a una volta, stravolga maggiormente la vita di entrambi i genitori, la faccia stertzare bruscamente, la capovolga e possa renderla assai dura, dall'altra parte inquadra un mondo esteriore nel quale chiunque, anche chi non ha figli, può facilmente ritrovarsi e provare nausea e fastidio.

Un mondo complicato, quello intorno ai protagonisti Sara (Paola Cortellesi) e Nicola (Valerio Mastandrea), dove «tutti odiano tutti» non solo perché schiacciati dall'insufficienza di mezzi messi a disposizione dallo Stato, ma anche perché prigionieri di una complicata, nervosa e frustrante gestione dei propri limiti, in una società alla quale piaci se sei performante e visibile e che non riconosce l'utilità della reciprocità e dello spirito comunitario, di un'au-



Figli non è un film freddo sulla famiglia, un film che fa venire voglia di non farli, i figli, che fa passare la voglia di infilarsi in questo duro viaggio. Al contrario, mostra anche, tra divertimento e angoscia, attraverso le sue sfumature surreali quali siano i segreti, i fondamenti per rendere sostenibile la grande avventura del mettere al mondo nuova vita, per far respirare l'enorme bellezza che c'è nel fare figli, nel cercare di crescerli con amore e intelligenza.



tentica attenzione all'altro. È uno stato mentale collettivo che ci porta spesso a desiderare la vita degli altri e che va a incidere persino sui nostri affetti primari. Sul modo in cui puliamo il viso ai nostri figli, per esempio, dice, per sintetizzare il concetto, una sequenza del film: è impaziente, fino quasi a un'esile violenza, il nostro modo di passare il fazzoletto sul loro viso, per cui alla terza volta che ripetiamo il gesto scatta come una specie di piccola rabbia ineffabile che segue la superficialità e l'insofferenza. Qualcosa che di certo è l'opposto della cura e dentro questo mondo che è anche, ma non solo, quello delle istituzioni (è il risultato, soprattutto, di una mentalità comune deteriorata) si muovono due "eroici" – poco giovani – genitori, «perché quelli che fanno figli a venticinque anni, in Italia – dice un'altra frase del film – non ce ne sono». Sara e Nicola sono due casi nella sudata, tesa, affannata norma: lavorano entrambi e hanno già vissuto la gioia di diventare madri e padri attraverso Anna, che ora ha sei anni ed ha una vita sociale fittissima e spesso costosa. Ce la stavano facendo, in qualche modo: riuscivano pure a partecipare a qualche festa con la figliola addormentata sotto i cappotti degli invitati, ma poi hanno deciso di non dire no al secondo figlio e sono entrati nella grande prova, col loro fragile equilibrio a tre saltato rapidamente in aria.

Gli schemi pazientemente collaudati si sono smarriti davanti ai vagiti, ai rigurgiti, ai risvegli improvvisi e agli scatti di crescita del piccolo, associati all'alleggerimento

ulteriore del portafoglio e alle crisi della grande, che ai genitori dice «siete un macello», perché in tre era tutto più semplice. Parlano di questa complessità, Sara e Nicola, attraverso un misto di sapori fatto di slanci e buona volontà, di sentimenti profondi ma anche di umane piccolezze e fragilità: cose che somigliano al mondo interiore che vibra in ogni genitore normale con figli piccoli, perché la stanchezza gioca brutti scherzi e produce qualche suono non melodico, un canto interiore stonato, perché quando hai due figli «uno più uno fa undici», dice Sara, che ama Anna e anche Pietro, il piccolo arrivato, solo che a volte, stanca e preoccupata, vorrebbe respirare e staccare un attimo la spina. Capita anche a Nicola, che pure lui a volte sogna di correre via, solo che poi, stare lontani da quei piccoli bisognosi di tutto è dura molto di più che tirarli su, e allora è possibile che una cena intima al ristorante, romantica e guadagnata con stratagemmi creativi, si trasformi in una rassegna fotografica dei pargoli sul telefonino, perché già ti mancano dopo mezz'ora e ti ritrovi a correre da loro per liberare quella baby sitter elemento dell'asfissiante girotondo che rim-bomba attorno a una famiglia con prole: pediatri e farmaci che costano un occhio della testa, amici/genitori pure loro stanchi che spesso offrono consigli poco utili, chat e cene di classe, nonni distratti e un po' egoisti, da prendere alla lettera ma anche come paradigmi di una mentalità diffusa in una società individualistica dove si è abituati a mettere se stessi prima di ogni sacrificio per l'altro, e baby sitter im-

perfette, appunto, perché Josephine, dice la voce narrante di Nicola/Mastandrea è bravissima e ama i bambini; adora il suo lavoro ma ha una grande difetto: non esiste. In questa ricchezza di sentimenti anche non ufficiali, anche non da manuale del bravo genitore, ogni padre e madre (sana/o) può facilmente, intimamente, forse anche un po' segretamente, riconoscersi e osservare i propri limiti ed errori. Può farlo ridendo per le battute e per le situazioni comiche riconoscibili, così come per le tante realistiche, precise e un po' liberatorie descrizioni della sua fatica.

Attenzione, però, *Figli* non è un film freddo sulla famiglia, un film che fa venire voglia di non farli, i figli, che fa passare la voglia di infilarsi in questo duro viaggio. Al contrario, mostra anche, tra divertimento e angoscia, attraverso le sue sfumature surreali – e in generale va detto un bravo a Giuseppe Bonito per come ha rispettato la sceneggiatura riempiendola di idee visive vicine a quelle già sperimentate da Torre con la serie *La linea verticale* – quali siano i segreti, i fondamenti per rendere sostenibile la grande avventura del mettere al mondo nuova vita, per far respirare l'enorme bellezza che c'è nel fare figli, nel cercare di crescerli con amore e intelligenza. E sono gli stessi segreti che possono portare fuori dalla condizione in cui si trova la nostra società, per quel legame fondamentale tra intimo e privato, tra persona, famiglia e co-

munità. Lo dice, questo film ispirato al monologo *I figli ti invecchiano* dello stesso Mattia Torre, poi reso virale dalla partecipazione di Valerio Mastandrea al programma *E poi c'è Cattelan*, senza voler fare la lezione dall'alto a nessuno, ma sussurrando un consiglio che si avverte sincero, mai retorico, maturato dall'autore forse anche attraverso la sua dolorosa esperienza umana, e posto in fondo al film dopo aver mostrato quella fatica e quel disordine che rischiano di imprigionare il bene che porta con sé la procreazione al pari di ogni relazione umana: è l'importanza di affrontare ogni prova, professionale, personale, familiare, con cura, e poi mettersi nei panni dell'altro e di imparare ad accettare la complessità, l'imperfezione, l'asprezza delle situazioni che viviamo, costruendo prima di tutto un'emozionalità necessaria a rendere più agibile il compito, partendo da sorrisi e respiri che sono l'habitat di ragionamenti sani e salvifici, utili a noi stessi e ai nostri figli, perché, come spiega la pediatra del film, costosa ma anche capace di consigli semplici quanto illuminanti, i nostri figli sono quello che siamo noi, mettono in scena il rapporto tra le loro mamme e i loro papà, si calmano quando i loro genitori si calmano, e saranno loro a costruire il futuro di tutti, anche il nostro.



sinossi

Andrej Tarkovskij, regista geniale, i cui film sono considerati capolavori del cinema mondiale, ha lasciato otto pellicole e il desiderio sempre più crescente di comprendere la sua l'opera. Il film, firmato dal figlio, racconta la vita e il lavoro di Tarkovskij lasciando la parola al regista stesso che condivide i suoi ricordi, il suo sguardo sull'arte, le riflessioni sul destino dell'artista e sul senso dell'esistenza umana. Con rarissime registrazioni audio e registrazioni inedite di poesie di Arsenij Tarkovskij, uno dei più grandi poeti russi del Novecento e padre del regista, lette dallo stesso autore, che con la sua opera ha influenzato profondamente il cinema del figlio. Le immagini del film sono costituite da frammenti tratti dai film originali, materiali foto e video d'epoca e riprese effettuate sui luoghi della vita e dei set di Tarkovskij in Russia, in Svezia e in Italia, sua patria adottiva.

Durata — 97'

Origine — Russia/Italia/Svezia, 2019

cast&credits

Titolo originale — Andrej Tarkovsky. A Cinema Prayer

Regia e sceneggiatura — Andrej A. Tarkovskij

Fotografia — Aleksej Naidenov

Montaggio — Michal Leszczylowski, Andrej A. Tarkovskij

Produzione — Andrej A. Tarkovskij, Dmitrij Klepatski, Peter Kropenin, Paolo Maria Spina, Katarina Krave, Lisa Widén per Andrej Tarkovskij International Institute/Klepatski Production/HOBAB/Revolver

Distribuzione — Lab80 Film

Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera

— Andrej A. Tarkovskij

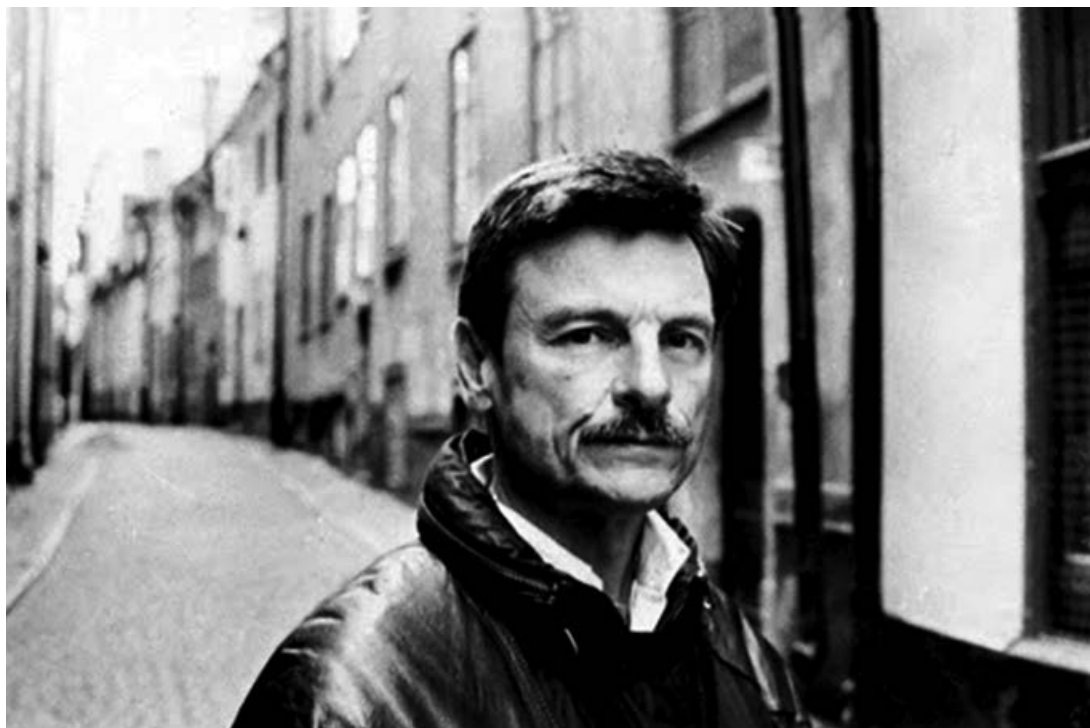
La metafisica dell'immagine è nella bellezza

di Mathias Balbi

Dice Aleksenij Tarkovskij in un'intervista in cui discute del padre e del progetto di un documentario sulla sua vita: «Sono stati molti e originali i tentativi di spiegare il "fenomeno Tarkovskij" nell'arte contemporanea. Ma cosa ne pensava Tarkovskij stesso?» (intervista ad Andrej Aleksenij Tarkovskij tratta dal *pressbook* del film). In *Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera* il figlio documentarista Aleksenij fa proprio questo, affrontando la materia-Tarkovskij secondo un approccio olistico (si passi il termine) in cui è realmente il *tutt'uno* dello sguardo sul padre cineasta a governare gli snodi, le giunture e gli intrecci tra l'uomo, l'artista, il pensatore politico, il filosofo, il poeta, il creatore della sua opera cinematografica, per poter poi fare ritorno al padre, l'*uno* che presiede a questo sistema di cose e valori.

La traiettoria del documentario è lineare e segue la cronologia della biografia: evoca l'apprendistato studentesco alla VGIK (Scuola Superiore di Cinematografia) di Mosca con il maestro Michail Il'ič Romm, ovvero alla scuola del realismo socialista, di cui Tarkovskij ovviamente non condivideva quasi nulla; e l'incipit della carriera con il mediometraggio *Il rullo compressore e il violino* (1960), curioso già di per sé per il soggetto, poco organico nel panorama predominante del cinema sovietico post-bellico. Dunque la figura di Tarkovskij appare da subito contraddistinta dal destino dell'uomo che attua precise scelte di campo, un'anima in perenne contrasto con il pensiero unico, politico quanto





stilistico-cinematografico *tout-court*: come perno dello sguardo che Aleksenij vuole dare al suo documentario c'è l'indissolubilità della saldatura tra l'uomo e l'artista quanto, in secondo luogo, la qualità autobiografica che emerge dai paralleli tra i film e l'uomo; come viene detto nell'intervista, delle «otto opere che ha realizzato ognuna è stata un evento, ed è difficile separare le due cose [...]». Sia consentito dunque anche trasportare nell'articolo alcune frasi in virgolettato prese dai brani audio del film, come *tranches* del pensiero e dell'opera di Tarkovskij.

Contemporaneamente, ci accompagna la forma composita del film, distribuito nella pluralità di forme dei suoi materiali: materiali *oltre il cinema*, ovvero audiotapes, foto famigliari in bianco e nero, nonché dipinti ad olio impressionisti o disegni a carboncino di mano paterna, oggetti, persino gli schizzi e le planimetrie della casa di campagna-*buen retiro* fatte a mano lavorano *allo specchio* – tanto per tendere un filo con il film che più diventa un paradigma di questo documentario – con il cinema contendendogli una scrittura *sovrapposta*, quella dell'autobiografia per l'appunto che si salda al vertice di un lavoro documentaristico diviso in otto capitoli. *Il cinema come preghiera* si allinea ma distinguendosi da altri documentari per la presa diretta senza compromessi sul materiale intimo e privato, pari solo nel precedente documentario *One Day in the Life of Andrei Arsenevich* (1999) di Chris Marker, che del regista registrava anche i giorni finali della lotta contro il tumore.

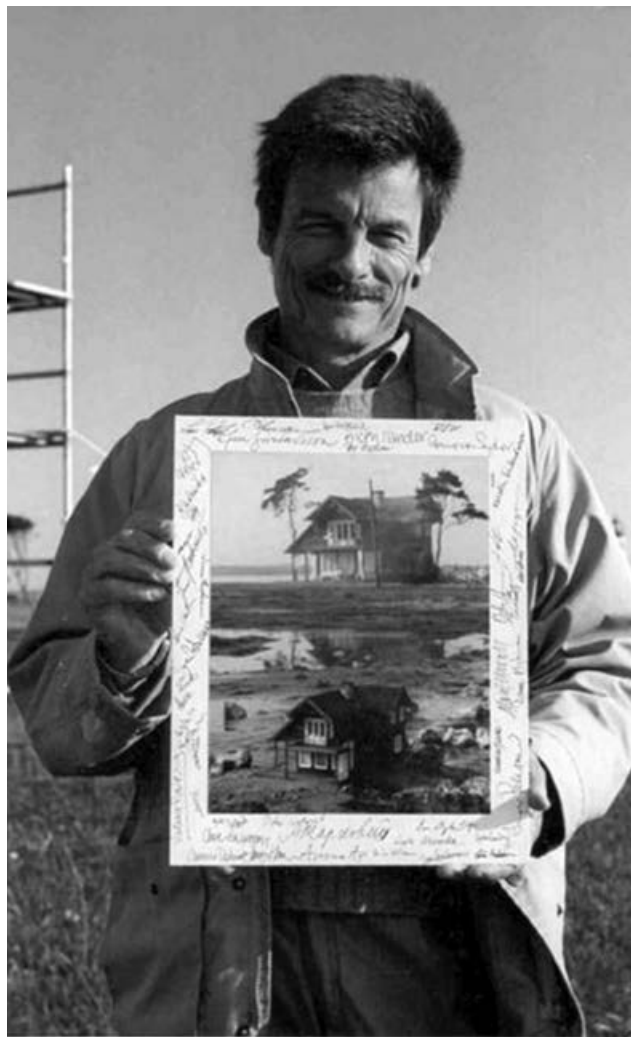
Il suo lavoro giovanile da geologo, che ispirava un primo progetto per lungometraggio non realizzato (*Koncentrat* – *Concentrato*, sceneggiatura del 1958) allora appare in un'ottica eziologica come l'elemento privato (scientifico) che determina una sensibilità riguardante il tema (religioso) dell'origine della vita dell'uomo in Tarkovskij, che costella la sua opera di immagini *minerali*, cioè legate a (e riproducenti) elementi *primari, ab-originali*; dentro a una concezione della Natura come elemento più importante di noi, subordinati ad essa, risultati del ciclo dell'evoluzione. Insomma, il documentario in questo modo agisce come il diario che Tarkovskij tenne ininterrottamente a partire dal 1970 sino agli ultimi giorni di vita, contenente il resoconto delle sue traversie burocratiche, umane e non solo: è dunque una scansione del suo cinema, ma funziona anche come strumento di rimeditazione personale e autonoma sui suoi errori, rivisto al suono delle poesie di Arsenij Tarkovskij, lette come a commento di immagini (da *Lo specchio*, film-paradigma sopra a tutti) che appaiono costruite come traduzione visiva della poesia pura, aggancio affidabile dell'idea che il cinema «nella sua essenza, nella sua prerogativa [...] appartiene al genere poetico», inadattabile e non riducibile spesso a una drammaturgia tradizionale e letteraria.

Guardiamo e ascoltiamo un Tarkovskij teorico del cinema che ci conduce per mano alla problematica del Tempo, nel suo senso «filosofico, poetico e letterale», nel cinema e nella cultura che il cinema è portato a registrare, con il suo «spe-

ziale significato poetico», come incaricato di comprendere una parte della vita e dell'Universo: si parla del Tempo con l'esempio dell'Amleto shakespeariano che si annulla per gli altri, nel Tempo, anzi «correggendo il Tempo fuori dai suoi cardini» come ama ripetere Tarkovskij, si sporca macchiandosi le mani di sangue per la giustizia e se ne parla con parole che risuonano come un altro rimando autobiografico alla sua vita di uomo e artista *contro*. Così anche prende spazio l'«aspetto religioso della sua personalità e del suo lavoro», e del cinema sicuramente come questione privata e, inevitabilmente soprattutto a partire da un certo punto in avanti, politica. Parla di crisi culturale del Paese, compresa alla luce dell'idea che «il vero poeta, se è un poeta, non può essere un non credente» e che «la cultura non possa esistere senza la religione» in un processo di sublimazione interdipendente esistente tra le due; la perdita di significato della vita risiede così nella perdita dell'ultimo artista poiché «se la società ha bisogno di spiritualità inizia a produrre opere d'arte».

Avvertiamo la sua concezione profondamente umanistica della vita e del tutto raffigurato nella sua opera: possiamo razionalizzarla nella scoperta visiva di momenti di bellezza assoluta e casuale, apparentemente non costruita, ma in realtà contenente «la più ferrea costruzione» dentro questa sua impalpabilità, come espressione del Mistero: è nella bellezza che l'immagine ha una sua metafisica, come dice Tarkovskij riferendosi alle icone russe. Si fa avanti ovviamente il tema della libertà – differente dai diritti, che in un contesto come quello della società russa possono essere tolti – laddove libertà è qualità interiore e peculiare dell'uomo in quanto «creatura spirituale», come l'opera artistica stessa *senza libertà* non è che un insuccesso. Si partecipa a un bel riflettere sull'opera d'arte nel Ventesimo secolo e quindi anche nel nostro tempo: l'opera d'arte che dovrebbe essere l'unica cosa percepibile dal lettore o spettatore, laddove oggi (l'oggi in cui parlava Tarkovskij) prevale l'orma dell'autore, il suo gesto: che diventa dunque anche l'oggi di noi spettatori. Concetto dell'autore che Tarkovskij applica anche a se stesso, autoimponendosi un'esigenza a essere meno visibile e a rendere il film più «ascetico», considerando il suo stesso lavoro come una pratica religiosa: il cinema appunto come preghiera (eccolo), da applicarsi *in ginocchio* come l'uomo che si rivolge a Dio trovando parole come quelle che Tarkovsky paragona alle immagini che vengono inventate nel lavoro del cinema, pratica intima e spirituale ben oltre le contingenze produttive ed economiche che la caratterizzano esteriormente.

Infine non può non trovare spazio il doloroso tema dell'esilio autoimposto, il dolore e il calvario della distanza della patria espresso con gli ultimi due film e anche qua ritorna il «problema dell'arte e della salvezza» per l'uomo contemporaneo: l'artista e l'arte che non si pongono il problema del significato del passaggio dell'uomo nella vita, dice, non si possono definire tali in quanto non realisti, prima di ogni altra cosa. Così come *Sacrificio* (1986) si tratteggia come opera sulla responsabilità individuale, personale e politica: parla anzi dei «politici, professionisti nel programmare il nostro futuro» ergo, fuori dalla metafora, quelle istituzioni sovietiche che lo hanno «pugnalato alle spalle» (viene menzionato l'invio al



Festival di Cannes 1983 di Bondarchuk, incaricato di sabotare *Nostalghia* in Giuria) e condizionato la sua vita a venire. Non si sottrae in chiusura Tarkovskij dal profetizzare la capacità di una vera rinascita spirituale solo in Russia (e «non nel libero Occidente») in quanto Paese capace di spiritualità e di credere nell'immortalità dell'anima: ancora in una prospettiva di fiducioso umanesimo.

Il cinema come preghiera è quindi una complessiva questione vitale e familiare per Aleksenij Tarkovskij, con una sua traiettoria lineare di racconto si diceva all'inizio, ma in fine poi *à rebours* (come capita sovente con le migliori cose che si intrecciano con il ricordo e il passato) disegna un arco dalla culla alla morte e viceversa con le fotografie del padre infante-anziano-infante: un'immagine sinottica «da a», come accade al suo cinema che, lo ricordiamo, tra l'inizio di *L'infanzia di Ivan* e l'epilogo di *Sacrificio* si racchiude tra le inquadrature di due alberi; l'albero rifiorito simbolo per di più, nella psicoterapia, del ritorno alla memoria delle persone che abbiamo amato e che abbiamo perduto, collocate in uno spazio/tempo virtuale. Ma particolarmente in quello di *Sacrificio*, sui cui rami appare la dedica di Tarkovskij al figlio: «Con speranza e fiducia».

Doppio sospetto

— Olivier Masset-Depasse

Il doppio consapevole

di Emanuele Di Nicola

Il cinema da sempre si nutre di cinema. Bisogna ricordare questa evidenza, tanto banale quanto imprescindibile, per indagare *Doppio sospetto*, il film di Olivier Masset-Depasse liberamente tratto dal romanzo *Derrière la haine* di Barbara Abel (1). Il titolo originale è *Duelles*, ovvero "doppio". Sono doppie le donne protagoniste: Alice (Veerle Baetens) e Céline (Anne Coesens), due madri borghesi negli anni Sessanta vicine di casa, che vivono in villette disposte l'una accanto all'altra. Duplici sono i mariti e soprattutto i loro figli di otto anni: Theo e Maxime, compagni di giochi e complici. Esattamente come Alice e Céline, che all'inizio sono amiche intime: lo attesta la prima scena, in cui il regista "finge" un thriller con intrusione domiciliare dell'una a casa dell'altra, ma in realtà si sta solo organizzando una festa a sorpresa di compleanno. Un primo inganno ottico che funziona anche da dichiarazione di intenti: ciò che vediamo non è sempre la verità, non possiamo fidarci di quello che c'è davanti agli occhi. Il legame tra le donne presto si spacca: un incidente porta alla morte di Maxime, il figlio di Céline precipita dalla finestra e la donna indirizza la colpa verso Alice per omesso controllo. La serenità benestante delle famiglie sfocia nel noir. Una serie di accadimenti fa sospettare ad Alice che Céline stia preparando una vendetta: la donna ripone nella bara di Maxime il pupazzo preferito di Theo, oppure invita il figlio dell'amica a giocare e lo "espone" proprio dalla finestra fatale. Ma sono fatti minimi, appunto, tutti di interpretazione sfuggente e ambigua, forse casuali: Céline si sta trasformando in una nemesi? O Alice sta immaginando tutto?

(1) In Italia *Alice*, Leone Editore, Milano 2019.

cast&credits

Titolo originale — *Duelles*

Regia e sceneggiatura — Olivier Masset-Depasse

Soggetto — dal romanzo *Alice* di Barbara Abel

Regia e sceneggiatura — Olivier Masset-Depasse, Giordano Gederlini

Fotografia — Rémy Chevrin

Montaggio — Damien Keyeux

Musica — Frédéric Vercheval, Renaud Mayeur

Scenografia — Anna Falguères

Costumi — Thierry Delettre

Interpreti — Veerle Baetens (Alice Brunelle), Anne Coesens (Céline Geniot), Mehdi Nebbou (Simon Brunelle), Ariele Worthalter (Damien Geniot), Jules

Lefebvres (Theo), Luan Adam (Maxime), Annick Blancheteau (Jeanne), André Pasquasy (il medico), Laurent Van Wetter (il giudice)

Produzione — Jacques-Henri Bronckart, Olivier Bronckart, Bart Van Langendonck per Versus Production/Haut et Court/Savage Film/VOO/BE TV/RTBF

Distribuzione — Teodora

Durata — 97'

Origine — Belgio/Francia, 2018



Anche nella sua cinefilia intrinseca, però, il film di Olivier Masset-Depasse non si limita ad evocare un certo cinema: vi si muove proprio dentro, come fosse una passeggiata in un'installazione, e così arriva a costruire il suo discorso peculiare. Nel percorso fra doppi e sospetti si ritorna alla natura primigenia del cinema, a cosa è vero e cosa no, a quanto siamo disposti a credere.



A partire dalla doppiezza posta già nel titolo, e prima ancora nello scheletro dell'intreccio, Olivier Masset-Depasse guarda a tre riferimenti principali, da lui stesso confermati. L'ascendenza grafica principale sta nel melodramma di Douglas Sirk degli anni Cinquanta, qui spostato avanti di appena un decennio, e nel sempre seminale *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, 1956): il regista prende i colori caldi e saturi del Technicolor e li fa rivivere in una messinscena contemporanea, consapevole di sé e dell'epoca cinematografica che va evocando, come fece per esempio Todd Haynes in *Lontano dal paradiso* (*Far from Heaven*, 2002). A livello più sostanziale, entrando nell'ingranaggio del racconto, il riferimento è certamente Alfred Hitchcock in tutto il suo cinema e in particolare in due titoli: uno è *Il sospetto* (*Suspicion*, 1941), con l'idillio iniziale tra Cary Grant e Joan Fontaine che ricorda molto quello tra le due protagoniste, sostituendo l'amicizia all'amore, prima dell'emergere del dubbio. Il caposaldo hitchcockiano viene citato apertamente almeno in una scena: la tazza di tè bevuta dalla nonna di Theo e servita da Céline, che come il noto bicchiere di latte di Grant *potrebbe* essere avvelenato. Indizi, possibilità, incertezze: una strategia per mettere in dubbio la tenuta della visione e dunque, ancora una volta, c'è qualcuno che riceve un bicchiere e non sappiamo la natura ontologica di cosa stiamo guardando. L'altro titolo centrale, *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1954), è riscritto a livello stilistico e perfino figurativo: la morte inscenata da Kim Novak sul campanile torna qui nella tripla sequenza del bambino alla finestra, che l'autore costruisce in modo conscio e mirabile. La prima volta è un evento tragico, nella seconda il bimbo vivo si

affaccia senza pericolo, innescando però nella mamma un riflesso pavloviano applicato alla paura della morte; la terza infine è una tragedia sfiorata, con il figlio che sale di proposito e accidentalmente rischia di scivolare.

Il doppio di *Vertigo* diventa qui triplo, con il racconto che riflette sulla revisione più volte della stessa immagine ma con registri diversi, innescando una reazione inconscia in chi guarda che va dal senso implicito di minaccia al terrore giustificato. L'ultima ombra che aleggia su *Doppio sospetto* è quella di David Lynch, che d'altronde di Hitchcock è stato un riscrittore: Alice e Céline sono una bionda e una mora, come Betty e Rita di *Mulholland Drive* (id., 2001), rivelando la stessa ambizione di manovrare un archetipo che tutto sommato è alla base della pratica cinematografica. Se le villette impeccabili delle donne richiamano lo steccato imbiancato all'inizio di *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986), è proprio un'idea di fondo del cinema lynchiano a percorrere questo film: il marcio sotto la superficie, un mondo visibile che ne nasconde un altro dietro il velo, simboleggiato dalla facciata perfetta della casa che cela la perversione. Non a caso Masset-Depasse ha usato un tipico stratagemma lynchiano nella costruzione degli ambienti: ha immaginato la villetta di Alice secondo una leggera asimmetria architettonica, che non si percepisce a occhio nudo ma contribuisce ad alimentare un senso di spaesamento, insicurezza e fallibilità nello stabilire l'effettiva realtà dei fatti. Nel congegno vivono poi altre tracce, più immediate e riconoscibili, come l'eredità del noir di Claude Chabrol con i suoi meccanismi implacabili nel nascondere la polvere sotto il tappeto borghese.

Doppio sospetto è quindi un film profondamente cinefilo. Da subito il regista sviluppa una teoria di riflessi: il racconto si apre con un'immagine fuori fuoco, Alice che guarda Céline da una finestra, e poi si dispiega per inquadrature attraverso superfici riflettenti, specchi e vetri, catturando perfino i riflessi dei riflessi. Nelle case si scendono scale a chiocciola, c'è un primo e un secondo piano che spesso si propone come spazio dell'orrore (le tragedie avvengono "sopra", nell'oscurità delle camere da letto); le tende si aprono e chiudono con una precisa funzione narrativa, che investe direttamente la possibilità di vedere e quella di nascondere («Chi ha chiuso le tende?», chiede Céline nell'incipit). Le donne si specchiano continuamente l'una nell'altra, e così anche i bambini con il vivo che si riflette nel morto, fino a sabotare l'ipotesi di una narrazione "oggettiva" con il vero che si avvita in un tunnel degli specchi. In questa confusione tra realtà e suggestione il graduale avvicinamento di Theo a Céline, la preferenza del figlio per l'amica della mamma, configura l'ipotesi di un "figlio di due madri": l'avvisaglia iniziale è proprio nel coniglietto fuori luogo nella bara del defunto, che propone un primo segnale di sostituzione.

Ponendo l'oggetto del vivo tra le mani del morto Céline crea una sovrimpressioni, ossia

giustappone vivo e morto in un gesto sottilmente necrofilo, lasciando intuire a livello psicanalitico che nella sua mente l'uno sostituirà l'altro. Una madre senza figlio vuole ottenere un figlio senza madre: per far combaciare le due metà bisogna costruire "un buco da riempire", come dice Céline, e allora anche nel piccolo occorre scavare una voragine. Nella progressione costantemente incerta la figura di maggiore inquietudine viene fornita dal bambino stesso, interpretato da Jules Lefebvres ottimamente diretto: diviso tra capricci dell'infanzia e lampi di ambiguità, a tratti sembra sapere cosa sta succedendo e si prepara a "cambiare madre" già nel corso del racconto. Anche nella sua cinefilia intrinseca, però, il film di Olivier Masset-Depasse non si limita ad evocare un certo cinema: vi si muove proprio dentro, come fosse una passeggiata in un'installazione (si pensi ancora alla finestra che torna tre volte), e così arriva a costruire il suo discorso peculiare. Nel percorso fra doppi e sospetti si ritorna alla natura primigenia del cinema, a cosa è vero e cosa no, a quanto siamo disposti a credere. Ma lo si fa con una consapevolezza tutta contemporanea: dov'è il "reale" nell'epoca della post-verità? Ecco perché *Duelles* rappresenta l'immagine di oggi, la sua messa in dubbio, il plausibile che diventa pericolante e semina una radicale incertezza su cosa è opportuno credere.



Cattive acque

— Todd Haynes

Effetti trascurabili

di Mariangela Sansone

Le acque della cittadina di *Parkersburg*, nel West Virginia, sono veleno fluido che scorrendo intossica la popolazione. L'avvocato Robert Bilott è da poco divenuto socio dello studio legale in cui lavora, consulente per le industrie chimiche, e vive la sua agiata esistenza insieme alla moglie Sarah e al loro bambino. Un giorno riceve nel suo studio un agricoltore, Wilbur Tennant, e l'incontro sconvolgerà per sempre la tranquillità di Rob. Inizia così un'ardua sfida combattuta strenuamente nelle aule di tribunale contro il mostro che ha intorpidito le acque di Parkersburg, in uno dei casi giudiziari più amari della recente storia americana, l'inquinamento idrico causato dal sistematico sversamento di materiale cancerogeno, per oltre trent'anni, da parte della multinazionale DuPont, responsabile della proliferazione di tumori tra il bestiame e gli abitanti della cittadina.

È la storia dell'impegno morale e civile dell'avvocato Robert Bilott, interpretato da Mark Ruffalo, e della sua impari lotta contro il colosso chimico DuPont, ma è anche un viaggio attraverso il marciume che si nasconde tra i giochi di potere dei burattinai che muovono le fila dell'economia, della politica e dell'industria, fino ad affondare le radici nella parte più oscura dell'umanità, quella disposta a sacrificare la salute e la vita dei propri simili per accaparrarsi la fetta di torta più consistente. È sempre il dio Mammona che alla fine detta le regole di una società putrida, la bramosia di potere è il motore nevralgico della Storia: «Abitualmente il carnefice non usa il linguaggio di quella violenza da lui esercitata nel nome di un potere costituito, ma usa il linguaggio del potere, che apparentemente lo scusa, lo legittima e gli offre una giustificazione elevata» (1).

(1) George Bataille, *L'Erotisme*, Editions de Minuit, Parigi 1957, pagg. 209-210.

cast&credits

Titolo originale — Dark Waters
Regia — Todd Haynes
Soggetto — dall'articolo *The Lawyer Who Became DuPont's Worst Nightmare* di Nathaniel Rich, pubblicato su «The New York Times»
Sceneggiatura — Mario Correa, Matthew Michael Carnahan
Fotografia — Edward Lachman
Montaggio — Afonso Gonçalves
Musica — Marcelo Zarvos
Scenografia — Hannah Beachler
Costumi — Christopher Peterson

sinossi

Questa è la vera storia di Robert Bilott, l'avvocato ambientalista protagonista di una estenuante battaglia legale durata ben diciannove anni contro il colosso chimico DuPont e di come, da uomo tenace e combattivo, ha rappresentato settantamila cittadini dell'Ohio e della Virginia, la cui acqua potabile era stata contaminata dallo sversamento incontrollato di PFOA (acido perfluorottanico). Grazie a uno studio tossicologico sulle vittime, Bilott riuscirà a dimostrare i rischi per la salute associati alla contaminazione delle acque e otterrà per loro un importante risarcimento.

Interpreti — Mark Ruffalo (Robert Bilott), Anne Hathaway (Sarah Barlage Bilott), Tim Robbins (Tom Terp), Bill Camp (Wilbur Tennant), Victor Garber (Phil Donnelly), Mare Winningham (Darlene Kiger), Bill Pullman (Harry Dietzler), William Jackson Harper (James Ross), Louisa Krause (Carla Pfeiffer),
Produzione — Mark Ruffalo, Christine Vachon, Pamela Koffler, Timothy Bird per Participant/Willi Hill/Killer Content Films
Distribuzione — Eagle Pictures
Durata — 126'
Origine — USA, 2019





Come affermava John Milton, nel suo *Paradiso Perduto*, «lunga ed impervia è la strada che dall'inferno si snoda verso la luce», così è per l'avvocato Robert Bilott, uomo pacato e mite, collaboratore delle aziende petrolchimiche che, con il sostegno della moglie, interpretata da una morigerata Anne Hathaway, ne diventerà indomito avversario per il bene pubblico. «Apro la causa e la chiudo», sostiene Robert parlando con il suo capo, Tim Robbins; la lotta andrà avanti per quasi due decenni. L'universo di *Cattive acque* puzza di sudore, polvere e avidità umana, un homo homini lupus in bilico tra desiderio e morte, tra ciò che si brama e le conseguenze provocate dalle azioni. E allora si fa "ciò che è giusto fare", come sottolinea Bilott; nello sgranarsi di un rosario filmico di tappe forzate tra i banchi di tribunali, inchieste, udienze, imputati, sullo sfondo rimane sempre il dolore di chi è costretto a subire le tragiche conseguenze dell'agire umano, bieco e sconsiderato.

Il nuovo film di Todd Haynes, *Dark Waters: Cattive Acque*, porta in scena una vicenda che sconvolse gli Stati Uniti qualche tempo fa, approcciando la materia con un taglio spiccatamente d'inchiesta giornalistica e una matrice di base che rimanda al legal thriller, a film come, tra gli altri, *The Post*, di Steven Spielberg, o *Il caso Spotlight*, di Tom McCarthy, ma anche, per tornare indietro con lo sguardo, *Tutti gli uomini del presidente*, di Alan J. Pakula. Partendo da un'inchiesta del 2016, curata per il New York Times da Nathaniel Rich, Haynes si affida alla scrittura di Mario Correa e Matthew Michael Carnahan per portare sullo schermo questa buia e tortuosa vicenda giudiziaria. Mark Ruffalo inspessisce la grammatura di quest'opera, grazie ad un lavoro sull'immagine, che lo rende credibile e convincente, lontano dai ruoli interpretati in passato, goffo e sovrappeso, si cala perfettamente negli

abiti dell'avvocato e della sua battaglia, risultando perfettamente integrato nella storia narrata.

Il regista, dopo aver dipinto virtuosismi pittorici, in cui smarrirsi era piacevole, puro incantamento per lo sguardo dello spettatore, come nel folgorante *Carol* o tra lo sfavillio di lustrini e paillettes di *Velvet Goldmine*, ora si affida a tele più cupe, stratificate e dense, quasi goyane per intensità e saturazione, dove il reale è più terrificante di qualsiasi immaginario. Haynes consegna la sua etica cinematografica alle immagini tagliate dall'algida fotografia di Edward Lachman, tra gli anfratti ombrosi delle aule di giustizia emergono dal buio volti tesi e linee acute, per portare alla luce probità e onestà. Nonostante la sceneggiatura presenti qualche lacuna, rendendo la narrazione a tratti incerta, l'azione ruba la scena, relegando in secondo piano le perplessità dello spettatore. Il regista pone l'uomo e la sua battaglia al centro della storia, lo fa attraverso l'uso della mdp, con piani americani e primi piani scruta i volti, gli sguardi, ne cattura la grammatica emozionale.

Haynes rinuncia alla magniloquenza, abbandona i barocchismi che hanno spesso caratterizzato in passato i suoi lavori, si mette completamente al servizio della storia, confezionando immagini eleganti e mettendo in primo piano la recitazione degli attori e i dialoghi, in un crescendo continuo di suspense dalla forte potenza visiva. Un deragliamento doloroso nell'antro cupo e feroce dell'animo umano segna l'ottimo ritorno dell'autore, con un legal thriller ad alto tasso etico, dal cuore nero e feroce, che scivola in un nichilismo cupo e senza speranze, perché è la realtà in cui viviamo a nascondere qualsiasi baluginio, Rob stesso esorta: «Dobbiamo proteggerci da soli. Nessuno lo fa, né gli scienziati, né il governo». La sua battaglia continua ancora oggi.

Piero Cannizzaro

Storie d'Africa

Intendiamoci: non è *Human Flow* né un documentario della ZaLab (penso per esempio a *Les Sauteurs*) né, per assonanza tematica, *L'ordine delle cose*; ma il documentario di Piero Cannizzaro *Storie d'Africa* è un film importante, anzi direi necessario, per quello che racconta, le storie di dieci persone (senegalesi, guineane e ivoriane) "che non ce l'hanno fatta", nel senso che hanno provato a venire in Europa, chi per lavorare e chi per studiare, tutte per superare una condizione di difficoltà o miseria, ma sono state mandate indietro dopo aver sofferto il soffribile: violenze, torture, stupri, marce sotto il sole del deserto e giorni e giorni in mare, senza cibo né acqua. E soldi, soldi, soldi dati a gente senza scrupoli, che li ha venduti e "ceduti" come fossero merci. Ed è ancora interessante come Cannizzaro le ha volute guardare, queste persone per cui il Mediterraneo "sta in alto", con un evidente rovesciamento del punto di vista: da vicino, in primi piani distesi, con l'umanità e il rispetto che meritano in quanto persone e non in quanto massa indistinta di gente che si imbarca, come siamo abituati a vederle nei notiziari. Anche se spesso non le vogliamo proprio vedere. I numeri sono impressionanti, e parlano da soli: lo scorso anno sono morte nel Mediterraneo millequarantuno persone, e, tra coloro che cercano di arrivare in Europa dalla Libia, più della metà è rimandata indietro e rinchiusa nelle carceri tristemente famose, i centri di detenzione gestiti dal governo,

in cui si trovano attualmente quattromilacinquecento persone, di cui duemilacinquecento rifugiati e richiedenti asilo. In questo quadro ha preso vita il progetto CinemArena, finanziato dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione allo Sviluppo con l'Organizzazione Internazionale per le Migrazioni, un programma che sensibilizza le popolazioni dei Paesi in via di sviluppo attraverso campagne di formazione su temi sanitari, sociali ed educativi, per arginare il rischio dell'emigrazione irregolare e per informare sulle opportunità di lavoro e sviluppo del territorio. Cannizzaro ha seguito CinemArena in cinque Paesi africani, quelli da cui



maggiormente provengono i migranti che tentano la traversata del Mediterraneo (Senegal, Costa d'Avorio e Guinea, presenti nel film, più Gambia e Nigeria), visitando centotrentacinque villaggi e riprendendo la tradizione africana del ritrovo nella piazza per sentire dei racconti o ascoltare musica, in questo caso con lo schermo, le sedie disposte a semicerchio, gli altoparlanti e artisti del calibro di Alioune Ndiaye; e ascoltando, come si diceva, dieci persone per dieci storie.

Abbiamo così l'allevatore Ache è partito perché "non aveva nulla" e che dice che se anche in Europa c'è la crisi, non potrà mai essere pari a quella

africana; l'uomo che racconta che nel deserto ci si toglieva addirittura le camicie perché anche quelle "pesavano" e che, partito con moglie e figlio, ha dovuto vedere la donna violentata davanti ai suoi occhi mentre erano prigionieri in Libia; il ragazzo che, diretto in Spagna e rimandato indietro all'arrivo, è stato diciassette giorni in mare, senza cibo né acqua, in una barca da novanta persone che ne conteneva duecento, da cui sono sbarcati in cento dopo pene inenarrabili per essere imprigionati per un altro mese, prima di poter tornare in Patria; oppure la ragazza che a diciott'anni, per studiare in Europa, è scappata con due

amiche vendendo tutto ciò che possedeva per poter pagare il viaggio ed è finita in una casa di prostituzione in Algeria, dove era "visitata" da sei uomini a notte e in cui è rimasta anche incinta. O la storia a lieto fine dell'uomo che, dopo ventitré anni di lavoro in Italia, è riuscito a mettere in piedi un panificio e a far studiare i figli, nati nel nostro Paese. Lui è tornato perché a un certo punto si sentiva

straniero ovunque, sia in Senegal che in Italia; e spiega che in Africa la situazione è davvero difficile, per cui anche chi conosce i rischi dell'*aventure*, com'è chiamato il viaggio verso l'Europa, si mette in marcia sperando, in qualche modo, di arrivare. In questo senso la testimonianza forse più significativa è quella del giovane panificatore di un villaggio senegalese: «Sento dire spesso che il percorso è pericoloso e che le persone vengono maltrattate. [...] Può essere che un giorno partirò, perché vedo che altri sono partiti e ci sono riusciti. Quando le cose stanno così, è legittimo decidere di partire; è una possibilità».

Paola Brunetta

Durata — 55'
Origine — Italia, 2019

Cinieri Lombroso
Produzione — Piero Cannizzaro per Cooperazione Italiana Sviluppo/OIM—Organizzazione Internazionale Migrazioni

Regia e sceneggiatura — Piero Cannizzaro
Fotografia — Piero Cannizzaro, José Carlos Alexandre
Montaggio e musica — Leonardo

A proposito di canone

Ovvero, come vedere un
milione di film ed essere felici

Atti del 67°
Consiglio Federale FIC

Perché *Quarto potere* è un capolavoro? Perché sì.

— Luca Malavasi

**Ethica et esthetica cinematographicae more
geometrico demonstratae**

— Bruno Fornara

**C'era una volta il cinema giapponese:
il canone occidentale del cinema orientale**

— Dario Tomasi

In questo book non è stato possibile pubblicare il quarto intervento al Convegno, di Giulio Sangiorgio, dal titolo "Certe tendenze della critica, cinefilia e cinema d'oggi". Ce ne scusiamo con i lettori.



di
Luca Malavasi

Perché *Quarto potere* è un capolavoro? Perché sì.

Perché *Quarto potere* è un capolavoro? Perché sì.

Il titolo di questo intervento è volutamente antipatico, e rimanda neppure troppo astrattamente a una scena che ha per set un'aula universitaria e possiede almeno due interpreti, uno più avanti con gli anni, e in una posizione gerarchicamente superiore, "docente", l'altro più giovane, e "discente". Il titolo va quindi inteso come composto da due battute: la prima proferita dal giovane, la seconda dal docente. La domanda del giovane è quanto mai legittima, la risposta vagamente stizzita. Perché? Perché *Quarto potere*? Perché dedicare almeno due, tre ore ad analizzare il film di Orson Welles? Tre ore, su cinquantaquattro, cioè il totale di un corso di *Storia e critica del cinema*, sono un'enormità: se non faccio male i conti, il cinque virgola cinque per cento del totale. Ma *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) è un capolavoro, uno di quei pochi, pochissimi film che hanno cambiato la storia del cinema – in una proporzione ben superiore al cinque per cento – e quindi: perché sì. Ma è una risposta appunto stizzita, divisa tra un automatismo ministeriale che impone di insegnare la storia del cinema dedicando il giusto spazio a un film come quello di Welles e la voglia di analizzare per cinquantaquattro ore film che non sono capolavori e di parlare di autori che non compaiono, o solo di sfuggita, nei manuali di storia del cinema.

Il tic culturale e l'architrave argomentativa di questa scenetta è, ovviamente, l'idea di canone, inteso nell'accezione più classica e insieme neutra: canone come «a body of writings or other creative works that have been recognized as standard or authoritative» (1). E si intuisce subito che di neutro, quando si parla di canone, in realtà c'è ben poco: da un lato, l'idea di "standard" rimanda, in questo caso, a una nozione di "classicità" e regolarità, ma anche al fatto che la canonizzazione è essenzialmente una questione di regole; la critica cinematografica, così come la storiografia del cinema, ne è piena, anche se non sempre ne è consapevole; quanto all'idea di "authoritative", invece, chiama in causa il vero problema – soprattutto oggi – di ogni canone (e quindi la legittimità della domanda «Perché

Quarto potere?»), e cioè il fatto che esso è sempre, in qualche modo, anzi per definizione, imperativo, e che si legittima come il riflesso di qualche tipo di autorità culturale o istituzionale di cui nessuno interroga più né l'origine né la fondatezza – senza per forza scivolare in una revisionismo fine a se stesso.

Un canone è infatti il prodotto di una canonizzazione, e canonizzare un testo o un autore significa fargli compiere un salto di qualità esistenziale. Ma quale istituzione, se non quella che ha trasformato la canonizzazione in un processo più o meno pubblico e testimoniale, e cioè la Chiesa, può oggi pensare di possedere (ancora) l'autorità per canonizzare, senza necessità di dimostrare nulla e anzi "esporre il processo" – di fregiarsi di un diritto alla canonizzazione? Direi nessuna, tanto meno gli storici o i critici o gli studiosi di cinema. Nel 1979, in *La condizione postmoderna*, Jean-François Lyotard aveva già posto il problema della legittimazione del sapere come una delle questioni fondamentali del "gioco" contemporaneo – la fine delle grandi narrazioni va intesa anzitutto come il riflesso di questa curvatura di pratiche culturali. Il resto della storia – del sapere, della sua formazione e circolazione, e della società occidentale – non ha fatto che inasprire la questione, e rilanciare il problema.



(1) Irena R. Makaryk (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londra 1993, pag. 514.



Quando Harold Bloom pubblica *Il Canone Occidentale*, nel 1994, è perfettamente consapevole che, soprattutto all'interno delle università statunitensi – Bloom è, in quel momento, professore emerito a Yale – la parola canone, tanto più se seguita da occidentale, suona quasi come una parolaccia. Neomarxismo, femminismo, multiculturalismo, New Left e qualcos'altro ancora hanno definitivamente eroso, a partire dalla fine degli anni Settanta, non solo la piramide politico-culturale che vede al vertice l'uomo bianco angloamericano e colonialista e patriarcale, ma anche la logica stessa che regge il canone, e cioè la selezione imperativa e la nozione di capolavoro. Bloom se le cava – sto semplificando un po' –, con una prefazione scritta tutta in difesa, chiamando in causa il tema della memoria e del rapporto personale – non culturale, politico, sociale – tra lettore e libro; ma il suo contributo è nato per fornire un elenco, una lista piuttosto selettiva ed esclusiva, nonché, fatalmente, bianca, maschile, europea, ed egli comprende benissimo l'inattualità culturale

dell'operazione: «The Canon has become a choice among texts struggling with one another for survival, whether you interpret the choice as being made by dominant social groups, institutions of education, traditions of criticism, or, as I do, by late-coming authors who feel themselves chosen by particular ancestral figures. Some recent partisans of what regards itself as academic radicalism go so far as to suggest that works join the Canon because of successful advertising and propaganda campaigns. The compeers of these skeptics sometimes go farther and question even Shakespeare, whose eminence seems to them something of an imposition» (2).

Due anni dopo, nel 1996, Terry Eagleton, il più marxista dei marxisti, in un libro rimasto celebre, *Le illusioni del postmodernismo* (3), attacca frontalmente proprio il sistema culturale e ideologico evocato da Bloom. Nessuno – osserva Eagleton – nega che uno dei grandi meriti del postmodernismo sia stato quello di recuperare interi settori più o meno negletti della produzione culturale, problematizzando per altra via proprio l'autorità di qualsiasi tipo di “canone” (occidentale) – e alla fine degli anni Ottanta Harun Farocki, in *Images of the World and the Inscription of War*, sta lavorando sulle *femmes algeriennes* fotografate nel 1960 da Marc Garanger; su un altro piano – per evocare Gianni Vattimo (4) – lo stesso principio ha permesso a gruppi umiliati e offesi di recuperare qualcosa della loro storia e del loro modo di essere. Del resto, prima di essere travolta dalle interpretazioni più diverse (e spesso semplificatorie), nell'idea lyotardiana del postmodernismo come fine delle grandi narrazioni (e metanarrazioni) era contenuta, neppure troppo implicitamente se letta all'interno del percorso politico del suo autore, una sfumatura “resistenziale” nei loro confronti e nei confronti della loro natura di dominanti culturali orientate a conservare il soggetto (e, in particolare, l’“altro”) in una condizione di subordinazione.

Al tempo stesso, tuttavia, la condivisibile presa d'atto, tipicamente postmoderna, che i nostri giudizi sono irrimediabilmente – ma troppo spesso inconsapevolmente: qui sta la colpa – condizionati dalle formazioni culturali (e quindi

(2) Harold Bloom, *The Western Canon: the Books and the Schools of the Ages*, Harcourt Brace Company, New York 1994, pag. 17 (la traduzione italiana del libro, *Il Canone Occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bompiani, Milano, data al 1998).

(3) Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1996 (trad. it. *Le illusioni del postmodernismo*, Editori Riuniti, Roma 1998).

(4) Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.

Perché Quarto potere è un capolavoro? Perché sì.

da qualcosa di esogeno e, per limitarsi cronologicamente al Jean Baudrillard del *Sistema degli oggetti* (5), di essenzialmente inautentico) ha condotto – per radicalizzazione della dimensione politica dell'esistenza culturale – a rimuovere l'idea di valore: così, per riprendere un esempio dal libro di Eagleton, un postmodernista non può (non ha né il diritto né la possibilità) affermare che Milton è meglio di Superwoman; può solo dire che "sono differenti". Perché nell'affermare la supremazia di Milton egli non farebbe altro che cedere al potere della formazione culturale che impone di considerare Milton grande arte e Superwoman no (e vale la pena di ricordare che per i postmodernisti l'interpretazione è sempre una questione di potere).

Il punto di crisi, messo in crisi da Eagleton, è rappresentato dal fatto che i postmodernisti hanno scelto la strada di un multiculturalismo spinto, confusivo e dissipatorio, anziché quella di un audace rovesciamento dei valori, bisognosa di un volontarismo ben più solido. Come suggerisce Bloom, mettere in discussione – se non in dubbio – il valore di Shakespeare o, più esattamente, il sistema di valori che fa di Shakespeare Shakespeare, costituisce una delegittimazione della possibilità stessa di attribuire un valore. Scegliere, selezionare, promuovere e bocciare, redigere liste e classifiche... tutto questo si regge su un gesto discriminatorio. Di fatto, il relativismo culturale di stampo postmoderno si ferma, appunto, al riconoscimento della differenza, sia essa quella tra un poema seicentesco e un fumetto contemporaneo, o quelle tra una cultura (in senso più generale) e un'altra, perché sarebbe un atto di imperiale arroganza – per parafrasare Eagleton –, da parte della "nostra" cultura, voler emettere giudizi su qualunque altra cultura.



Questa piccola deviazione nella teoria letteraria solo per ricordare un aspetto che non può essere trascurato né sottostimato quando si pone, oggi, la questione del canone: e cioè che la temperie culturale che prende forma nel quadro dei movimenti postcoloniali, multiculturali, di liberazione sessuale e di riappropriazione delle identità tradizionali e locali rappresenta complessivamente, per l'idea di valore, lo sfondo di qualsiasi ulteriore processo di decostruzione degli standard e delle autorità di ordine culturale – per tornare alla definizione da cui siamo partiti. In positivo, ciò può significare reinventare completamente una cultura e soprattutto il modo di veicolarla: penso, per esempio, a un progetto didattico ed editoriale come *Il materiale e l'immaginario*, opera di un postmodernista illuminato come Remo Ceserani, che – per usare le parole di Romano Luperini – «si presentava come un laboratorio e, insieme, come un labirinto, ma un labirinto ordinato e strutturato, una sorta di immenso catalogo e di grande enciclopedia dell'immaginario. Dell'enciclopedia illuministica ha l'ottimismo, la carica innovativa e riformatrice, che rivela ancora una speranza e una fiducia nella scuola. L'ideologia della *complessità*, con il suo carattere intricato, aperto, pluridisciplinare e pluriprospectico, la percorre dall'inizio alla fine.

(5) Jean Baudrillard, *Le système des objets: la consommation des signes*, Gallimard, Parigi 1968 (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972).

Perché Quarto potere è un capolavoro? Perché sì.



Èra il momento d'oro del postmodernismo ideologico, e il manuale ne condivide le illusioni e gli entusiasmi» (6). In ogni caso, troppo facile, o semplicistico, rimandare tutta la responsabilità dello scenario attuale – proteiforme, magmatico, incontrollabile, e in cui il canone, va da sé, dovrebbe sempre presentarsi accompagnato da qualche tipo di giustificazione o da un'accettazione più o meno incontrollata di termini di servizio che nessuno ha più voglia e tempo di leggere – alle convergenze e alle ricodifiche digitali, alla *spreadable culture*, alla definitiva vittoria comunicativa dell'iconico sul verbale, alla crisi delle istituzioni culturali, dalle università e della critica, al chiacchiericcio e alle riserve indiane del web eccetera. La situazione contemporanea è anche il risultato – certo più rumoroso ed evidente – di un'onda lunga che da almeno quarant'anni lavora a dissodare categorie, regole, strutture, paradigmi e, appunto, canoni(cità). Il vero problema, semmai, è che oggi, a far da sponda a simili processi, non sembra esserci alcuna contro-proposta: né dal basso, perché le logiche *grassroots* sono fatalmente inquinate da un particolarismo sempre un po' troppo autoriferito e volatile; né, ovviamente, dall'alto, per quello che si è già detto e perché, più banalmente, si verrebbe accusati di essere dei *radical chic* (per poi finire malissimo, come racconta Giacomo Papi).

(6) Romano Luperini, *Un libro per Ceserani: Il materiale e l'immaginario e il problema del postmoderno*, Laletteraturaenoi, 17 Luglio 2019.

Niente *pars construens*, dunque? Probabilmente no. Per fare un nuovo santo ci vuole un Papa, e tolto qualche critico dalla penna affilata – ma forse in Italia ne esiste solo uno, Antonio D'Orrico – nessuno possiede più la forza e, appunto, il "diritto", per imporre o spostare o modificare l'ordine delle cose (e poi, quale ordine?); quanto all'università – per tornare a un'istituzione che il canone lo maneggia quotidianamente –, si tira a campare, e a sfornare manuali; quello che si può fare – come abbiamo cercato di fare, quattro anni, io, Giulia Carluccio e Federica Villa, pubblicando una storia del cinema per "paradigmi" e "questioni teoriche" – è, dentro gli odiosi limiti ministeriali di ore e numero di pagine, scivolare dagli elenchi di film e autori e da una prospettiva essenzialmente teleologica a un approccio "problematico". Mettendo cioè un po' di lato le nozioni di "opera" e "scuola" e "epoca" – per evocare il titolo del libro di Bloom – a tutto vantaggio delle condizioni e dei processi e delle pratiche interpretative.

Ma accanto a questa *diminutio* dei territori culturali all'interno dei quali può prendere corpo qualcosa di simile a un processo di canonicizzazione – o il riconoscimento dell'esistenza e, soprattutto, del rispetto di un canone – lavora anche un'altra questione, la quale riguarda, più in generale, il nostro rapporto con le strutture e le istituzioni. In fondo, l'idea di canone si porta dietro, non solo etimologicamente, quella di regola: e mai come oggi ne siamo insofferenti,

Perché Quarto potere è un capolavoro? Perché sì.

Perché Quarto potere è un capolavoro? Perché sì.

sciolti da qualsiasi giuramento comunitario che non sia il pervicace rispetto della nostra facoltà giudicante, e la sua bulimica, eterodiretta esposizione scritta orale visiva (spesso tutte e tre le cose insieme). Non si tratta, sia chiaro, di ripetere il qualunquistico mantra della presa di potere *social*: solo, di venire a patti col fatto che perfino la fiducia di Bloom – e cioè la fiducia di un professore universitario nell'ormai lontano e sostanzialmente analogico 1994 – nella possibilità di intervenire, con un elenco di autori ordinati per epoche, a disciplinare il rapporto tra lettore e testo (poco importa di che tipo), è oggi, in tempi di autogestione mediale, diete audiovisive fai da te, *streaming*, *download* più o meno legale ecc., una chimera culturale. Così come lo è la possibilità di reagire al canone con un anticanoone: la morte dell'*underground*, del laterale, dell'indipendente, del realmente eccentrico ecc. – e dei loro spazi di formazione e di legittimazione – è un altro passaggio direttamente legato alle logiche decostruttive della società postmoderna, e un'altra irrimediabile incrinatura di una più trasparente dialettica culturale.

Eppure, fatalmente, mai come oggi sembrerebbe necessario o almeno auspicabile poter reagire alla dissoluzione degli spazi di condivisione, istituzionalizzazione, riconoscimento della produzione culturale e artistica con qualcosa di simile a un canone, intendendolo davvero – per tornare un'ultima volta a Bloom – come una struttura che identifica ciò che merita di essere salvato o, quanto meno, "portato avanti" (messo in luce, trasferito di generazione in generazione, ricordato) nella storia dell'umanità. Canone, dunque, in senso quasi darwiniano, anzi ecologico; e non per ripristinare qualche tipo di identità

nazionale o locale o potere, ma per ristabilire ciò che la decostruzione e il florilegio di post e la crisi dei processi e dei luoghi di canonizzazione (critica *in primis*) hanno eclissato o indebolito, e cioè la nozione di valore culturale. A ben vedere, dunque, non è tanto questione di rinviare il canone, e cioè, tautologicamente, di consegnarsi alla logica protettiva e impositiva del «Perché sì». Piuttosto, la questione sembra essere, oggi, quella di tornare a interrogare le regole di costituzione, ciò che rende possibile, eventualmente, la canonicità: vale a dire, dentro processi di riconoscimento culturale profondamente mutati, tornare a interrogare i criteri di selezione.

Sopraffatti dal meccanismo psicomotorio della classifica – dignitosissima, sia chiaro, ma fatalmente sofferente di volatilità –, e da una storiografia del cinema che, almeno in Italia, dalle università del nord a quelle del sud, si occupa un po' troppo di circolazione nazionale e internazionale di "prodotti culturali", scambiando i numeri del botteghino per un indice di qualità e, appunto, di valore culturale, abbiamo tutti finito, chi più chi meno, per obliterare l'idea di *selezione*, accecati dalla straordinaria libertà di *scelta* che caratterizza la società contemporanea. Dimmi quanto vedo e ti dirò chi sei – e poi potrai classificare, perché la classifica, a differenza del canone, si nutre, appunto, di quantità – è, in fondo, la versione amatoriale e umana della logica dell'algoritmo. In proposito, mi viene in mente una celebre battuta di Karl Kraus, che figurava sul retro di copertina un rimpianto mensile di critica letteraria, «Pulp Libri»: «Dove mai troverò il tempo per *non* leggere tutti questi libri?». Forse, qualcosa di simile a un nuovo canone può nascere oggi solo da un «Perché no».



di
Bruno Fornara

Ethica et esthetica cinematographicae more geometrico demonstratae

Rubico il titolo a Baruch Spinoza, grande filosofo e umile molatore di lenti. Parliamo di *canone*. La parola è, nel significato originario, la *canna*, il semplice bastone che gli artigiani usavano, da sempre, come strumento per le loro misurazioni geometriche. Via via sono saltati fuori significati traslati. In filosofia: norma, regola, criterio da usare per dimostrare qualcosa. In letteratura: modello, testo, testi cui fare riferimento, opere da considerarsi fondamentali. E quello di elenco: anche elenchi di film rappresentativi di un modo di vedere e proporre il cinema che si ritiene migliore. Uno spettatore, un critico, più critici possono costruirsi un canone, più canoni con i loro cento migliori film dei centoventicinque anni della storia del cinema, del decennio, dell'anno e avanti così, in discesa, fino ai film del weekend. Una rivista propone la classifica - le classifiche sono più prosaiche ed effimere del canone - dei dieci cento mille migliori film della storia del cinema, del nuovo millennio, del decennio, dell'anno. Questi canoni si inseguono e si sovrappongono come i canoni musicali nei componimenti polifonici contrappuntistici: comincia una voce, una seconda voce, cioè una seconda classifica insegue la prima, la imita, si scosta da essa, la affronta su vari intervalli di tempo, ritmo e altezza, e soprattutto a fine decennio o a fine anno più voci più film più film tante film troppi film vanno ad affollare il mottetto.

La costruzione di un canone cinematografico dipende da cosa il compositore del canone - il canonizzatore, più o meno canonico - intenda per cinema, quale sia la sua idea di cinema, quale cinema sia per lui il cinema passato, sorpassato, compassato, accademico, vecchio, inutile, ripetitivo e quale invece sia attuale, nostro, nuovo, vivo, vegeto: anticipatore.

Naturalmente quando si leggono classifiche e canoni, succede di posizionarsi dal parzialmente d'accordo fino al totale disaccordo rispetto ai classificanti e canonizzanti che stabiliscono chi santificare. Perché *Blade Runner* (id., 1982) deve stare in testa alla classifiche dei migliori film di fantascienza? Perché *La donna che visse due*

volte (*Vertigo*, 1958) ha sostituito al primo posto, nella classifica dei critici *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) che per decenni era stato giudicato come il più bel film della storia del cinema? E *La donna che visse due volte* durerà in cima alla classifica quanto è durato *Quarto potere* o sarà presto sostituito, mettiamo, da *Viaggio a Tokyo* (*Tôkyô monogatari*, 1953) di Ozu o da *Mad Max: Fury Road* (id., 2015)? E via scorrendo e discorrendo. I canoni dicono molto su chi li fa, su come la pensa. Di recente mi è capitato di leggere, in rete, che un regista italiano di horror di serie z sarebbe di molto superiore al noioso e inutile Michelangelo Antonioni. Appunto: il canone, la classifica, serve a capire, in un caso come questo al volo, cosa pensi il canonizzatore che può anche sparare cannonate a casaccio, spararle grosse per farsi notare come ardito costruttore di nuovi, sorprendenti canoni.

Blade Runner



Ethica et esthetica cinematographicae more geometrico demonstratae



La donna che visse due volte

Una parte dei costruttori di canoni sono evolucionisti. Si potrebbero definire darwiniani cinematografici. Guardano alla storia del cinema come a un percorso che dal 1895 a oggi ha continuato a svolgersi e evolversi e ancora si evolverà: quindi, nel cinema di oggi e in particolare in quello che secondo loro già preannuncia il cinema di domani, essi cercano, rispetto alle forme meno evolute del passato e dell'oggi, il cinema che, a loro parere, sta già nel futuro, lo mostra in embrione, lo precede incarnandone qualche forma a venire. Gli evolucionisti vanno in cerca di ciò che è *nuovo* e testimonia la prosecuzione delle trasformazioni evolutive del cinema. Molti costruttori di canoni sono fissati con il *nuovo*.

Passo indietro. Possiamo, per semplici passaggi, ricostruire la storia evolutiva del cinema: è una storia passata per quattro tappe.

1) La prima, la più antica e, a prima vista la meno complessa, è quella della fissità, dell'immagine fissa: non solo il cinema non sapeva parlare ma non sapeva neppure muovere la macchina da presa o costruire con il montaggio delle inquadrature un percorso di immagine in immagine dentro una scena. Il cinema guardava fisso e all'inizio in una sola immagine: come hanno fatto i Lumière per millecinquecento film. Poi, il cinema fa un passettino in avanti, aggiunge a un'immagine fissa un'altra immagine fissa, poi un'altra e un'altra ed è così che Méliès arriva sulla luna e ritorna indietro.

2) La tappa successiva sta nell'abbandono della fissità, nella costruzione di uno spazio plurimo,

nell'invenzione del montaggio. Il cinema scopre l'esplorazione del quadro, dal totale si passa ai particolari, ci si inventa una scala di piani. Si impara a guardare in molti modi e da più punti di vista: e il montaggio ricompone il percorso narrativo. Questa strada porta alla formazione di un tipo di montaggio che arriva a nascondere se stesso – montaggio invisibile, trasparente, classico – e mette lo spettatore in grado di seguire senza sforzo il susseguirsi delle inquadrature, senza neppure accorgersi che ci siano delle inquadrature. È il cinema che si nasconde per mettere in mostra la storia, è il cinema classico, è ancora oggi il cinema come lo intende lo spettatore che va al cinema soprattutto per vedersi raccontare una storia, è oggi il cinema delle serie televisive che raccontano raccontano raccontano per campi-controcampi-totali-dettagli nella tranquilla e banalotta obbedienza alle regolette di base del racconto cinematografico.

3) È appena stato messo in forma il cinema trasparente, quello che non si mette in mostra, che subito c'è chi non ci sta. C'è chi non accetta questa modalità di esposizione e composizione delle immagini. Se il cinema trasparente si nasconde, bisognerà invece farlo vedere, metterlo in evidenza: proclamare che immagini, montaggio, spazi e tempi vanno non nascosti ma esposti. Ci pensano soprattutto i registi sovietici che portano la rivoluzione al cinema. Dziga Vertov, Sergej Ėjzenštejn e gli altri ribaltano la trasparenza nell'esplosione del montaggio. Siamo solo negli anni venti e abbiamo già a disposizione tre modalità di messinscena: fissità, montaggio trasparente, montaggio esibito.

4) Bisogna aspettare poco più di dieci anni e arriva la quarta: e ultima. Il piano sequenza. Il cinema della mobilità e della durata dello sguardo. La conservazione dello spazio e del tempo. La macchina da presa guarda la scena in maniera da rispettarne la durata, il tempo, la pienezza, la profondità, il suo spazio. Nel saggio *Evoluzione del linguaggio cinematografico*, André Bazin su questa svolta memorabile ha scritto pagine che restano. Pagine sillogistiche (o del pensiero geometrico: *more geometrico demonstratae*): il cinema del piano sequenza e della profondità di campo consente un maggior realismo della visione, vicino al modo con cui noi umani vediamo, in continuità e in profondità; la scena è più ricca, più realistica e, paradossalmente, più ambigua; spetta allo spettatore coglierne gli elementi per entrare nelle immagini cariche di possibilità, di motivi, di fertili indicazioni, anche di contraddizioni, spazi aperti e incertezze. Siamo, lo sappiamo, tra *La regola del gioco* (*La règle du jeu*) di Jean Renoir, del 1939, e *Quarto potere* di Orson Welles, del 1941; e poi via difilato dentro a tutto il cinema della modernità, dei Mizoguchi, dei Dreyer, di una bella lunga fila di autori.

Quarto potere



La regola del gioco

Le quattro modalità di messinscena viaggiano a coppie. Il cinema del montaggio: nascosto o esibito. Il cinema dello sguardo: fisso o mobile. Non sembra si possa sfuggire a questo quartetto. È un quadrilatero, figura quanto mai geometrica, dove il cinema si è mosso e continua a muoversi. Arrivati a questo punto, centoventicinque anni dopo l'apparizione, sembra anche che non si possa intendere l'evoluzione del cinema come qualcosa che continuerà a svilupparsi. Ahinoi: il cinema è quelle quattro maniere d'essere e una quinta non c'è (o almeno finora non è saltata fuori). Si continuerà a fare film, si vedranno film su film ma fissità e mobilità di sguardo, trasparenza e esibizione del montaggio, quelle sono le scelte possibili e chiuso. Se qualcuno vede in giro qualcosa fuori da questo poligono, lo dica.

Allora, per tornare al canone, i canoni diventano sostanzialmente due. C'è un canone per gli evolucionisti che guardano al futuro. C'è un canone per chi guarda al cinema che si fa in uno o nell'altro dei quattro modi e li considera tutti alla pari, tutti ugualmente degni di considerazione. Gli evolucionisti pensano che, nei loro canoni e nello loro classifiche, vadano favoriti i film che stanno già oltre il confine, quello che loro considerano il confine attuale del cinema: e quindi sostengono i film che hanno lasciato perdere la narrazione come asse portante del cinema per privilegiare

Ethica et esthetica cinematographicae more geometrico demonstratae

A proposito di canone

non la narrazione ma l'anarrazione, visto che pensano la sparizione, la disgregazione, lo sbriciolamento della narrazione come la forma evolutivamente più avanzata del cinema. Gli evolutivisti sono di questo parere: il regista deve stare sul confine del cinema, deve guardare avanti, deve superarlo il confine, allargare il quadrilatero costrittivo, rifuggire dalla riproposizione del passato, deve già stare nel futuro: e siccome il futuro non è la narrazione classica, allora avanti con ciò che non è stato, con ciò che non è ancora, con ciò che forse sarà.

Sull'altro versante ci sono quelli che guardano a tutti i modi di far cinema sullo stesso piano e quindi nei loro canoni e nelle loro classifiche inseriscono film classicamente narrativi dal montaggio classicamente nascosto, film dal montaggio provocatorio, film fondati sull'estetica del piano sequenza: insomma mettono insieme nel canone film senza guardare come sono fatti ma se sono 'belli', 'interessanti', 'importanti', sia che siano fatti in un modo, in un altro, nell'altro o nell'altro ancora. In fondo pensano in maniera molto semplice, quasi banale: il regista faccia il film come vuole e noi vediamo se è bello.

Insomma: il canone dice da che parte sta chi l'ha composto. Dice se è un evolutivista che si sporge in avanti o se è invece osservatore di tutto quello che c'è. Per l'evolutivista ciò che conta è la forma nuova e il riposizionamento rispetto alla tradizione;

The Irishman



per l'osservatore conta se il film, quale che sia la sua forma, è bello e buono: e non importa se questi due aggettivi sanno di superato, di obsoleto, di vecchio. Il critico evolutivista si affida quello che, per lui, è nuovo. L'altro critico, quello inclusivo, crede in ciò che diceva un grande rivoluzionario delle forme musicali come Gustav Mahler: «Tradizione non è culto delle ceneri ma custodia del fuoco». Riassumendo mahlerescamente: per gli evolutivisti, il fuoco è solo in avanti; per gli altri, il fuoco può essere ovunque.

(Deviazione. Per mia formazione e convinzione mi sento meglio nel secondo gruppo. Custodisco il fuoco e cerco di trovarlo nei film di tutti i tipi. Mi fido poco delle fughe in avanti: un po' perché delle tante fughe che mi hanno attraversato le visioni da parecchi decenni a questa parte non sono molte quelle che hanno lasciato tracce consistenti; e soprattutto perché non voglio che il cinema a furia di guardare avanti e di staccarsi dal suo naturale sito – il quadrilatero – diventi come, mettiamo, la musica colta, ex classica, contemporanea, la poesia contemporanea, le arti visive contemporanee che sono finite – e si sono autoconfinare – in spazi minimi di sperimentazioni acidule e ripetitive. Mi spiacerrebbe che per trovare il nuovo a ogni costo perdessimo il cinema, le sue storie, la sua prosa, i suoi modi d'essere. Fine della deviazione.)

Nelle classifiche vediamo dunque apparire in filigrana il canone. Ci sono classifiche appassionate provocatorie che stanno tutte da una sola parte del cinema: di qua, le rigidamente evolutiviste; di là, le largamente inclusive. Nella maggior parte dei casi, le classifiche stanno un po' di qua e un po' di là: come l'esemplare classifica dell'americana «Film Comment» per i primi venti film del 2019, con sul podio il tipo narrativo contemporaneo (il primo è un film classicamente narrativo: che è anche il mio preferito dell'anno), poi si incontrano film spostati verso l'ultravioletto evolutivista, molti inediti in Italia. Ecco. 1. *Parasite* di Bong Joon-ho. 2. *The Irishman* di Martin Scorsese. 3. *C'era una volta a... Hollywood* di Quentin Tarantino. 4. *La donna dello scrittore* di Christian Petzold. 5. *Atlantique* di Mati Diop. 6. *The Souvenir* di Joanna Hogg. 7. *High Life* Claire Denis. 8. *I figli del Fiume Giallo* di Jia Zhang-ke. 9. *Dolor y gloria* di Pedro Almodóvar. 10. *Uncut Gems* di Josh and Bennie Safdie. 11. *Storia di un matrimonio* di Noah Baumbach. 12. *La Flor* di Mariano Llinás (monumentale: ottocentosessantotto minuti). 13. *An Elephant Sitting Still* di Hu Bo. 14. *Long Day's Journey Into Night* di Bi Gan. 15. *Synonyms* di Nadav Lapid. 16. *Asako I & II* di Ryūsuke Hamaguchi. 17. *Noi* di Jordan Peele. 18. *Le Livre d'image* di Jean-Luc Godard. 19. *Ritratto della giovane in fiamme* di Céline Sciamma. 20. *Ad Astra* di James Gray.

Se volete una esemplificazione italiana, per il 2019, esplorate le classifiche, ben cinquantuno, dei collaboratori di «Cineforum», su cineforum.it, dove vengono nominati in totale novantuno titoli, dal primo posto di *The Irishman* con trentasei citazioni, al secondo di *Parasite* con trentuno citazioni, fino agli ultimi trentotto film con una sola citazione. Questi i primi dieci, con le citazioni riservate a ciascuno: 1. *The Irishman* di Martin Scorsese, trentasei citazioni. 2. *Parasite* di Bong Joon-ho, trentuno. 3. *C'era una volta a... Hollywood* di Quentin Tarantino, trenta. 4. *Storia di un matrimonio* di Noah Baumbach, venticinque. 5. *Dolor y gloria* di Pedro Almodóvar, ventidue. 6. *L'ufficiale e la spia* di Roman Polański, ventuno. 7. *Un giorno di pioggia a New York* di Woody Allen, diciannove. 8. *Burning – L'amore brucia* di Lee Chang-dong, diciotto. 9. *I figli del fiume giallo* di Jia Zhangke, diciotto. 10. *La vita invisibile di Euridice Gusmão* di Karim Aïnouz, quindici.

«Cahiers du Cinéma» hanno puntato sul decennio 2010-2019. Al settimo posto c'è anche Nanni Moretti con *Mia madre*. I dieci film sono molto spostati verso l'evoluzionismo spinto: 1. *Twin Peaks: The Return* di David Lynch. 2. *Holy Motors* di Leos Carax. 3. *P'tit Quinquin* di Bruno Dumont. 4. *Lo zio Boonmee* di Apichatpong Weerasethakul. 5. *Le Livre d'image* di Jean-Luc Godard. 6. *Toni Erdmann* di Maren Ade. 7. *Mia madre* di Nanni Moretti. 8. *Melancholia* di Lars von Trier. 9. *Under the Skin* di Jonathan Glazer. 10. *Lo strano caso di Angelica* di Manoel de Oliveira. (La mia lista per il decennio sarebbe molto diversa.)

In fondo, sembrerebbe che le classifiche e i canoni che ne derivano non servano a molto. Chi conosce i «Cahiers» si aspetta che i film scelti siano di quel tipo. Chi ama tutti i tipi di film fa altre scelte. Altri sono i titoli di chi ricorda quella frase che c'è nel meraviglioso *I dimenticati* (*Sullivan's Travels*, 1941) di Preston Sturges dove si parteggia per i «simple movies for simple people». Oppure si possono leggere classifiche e canoni e tenerne conto ma per poi tornare a esplorare scrupolosamente i film di cui ci si innamora, che è il bello del lavoro del critico. E come canone di esplorazione di ogni film è senz'altro da preferire quello descritto da Vladimir Nabokov, l'autore di *Lolita* e docente di letteratura. Nell'introduzione del suo corposo e utile *Lezioni di letteratura* (Adelphi, Milano 2018), introduzione che ha per titolo *Buoni lettori e bravi scrittori*, Nabokov scrive: «Come diventare un buon lettore ovvero avere riguardo per gli scrittori: si potrebbe usare un sottotitolo del genere per queste riflessioni su vari autori, poiché mi propongo di trattare con amore, soffermandomi amorevolmente sui particolari, alcuni capolavori europei. Un centinaio di anni fa Flaubert, in una



Parasite

lettera all'amante scriveva: *Comme l'on serait savant si l'on connaissait bien seulement cinq à six livres*. Come saremmo colti se conoscessimo bene soltanto cinque o sei libri. Leggendo dovremmo prestare attenzione ai particolari, e coccolarli. Non ho nulla da obiettare sul chiarore lunare della generalizzazione, ma solo se viene *dopo* che si sono amorevolmente colte tutte le minuzie solari del libro. Quando invece si inizia con una generalizzazione preconfezionata, si parte dall'estremo sbagliato e ci si discosta dal libro prima ancora di aver cominciato a capirlo. Nulla è più noioso o più ingiusto nei confronti dell'autore dell'incominciare a leggere, diciamo, *Madame Bovary* partendo dall'idea preconcepita che sia una denuncia della borghesia. Non dovremmo mai dimenticare che l'opera d'arte è sempre la creazione di un mondo nuovo e che la prima cosa da fare sarebbe studiare quel mondo nuovo nel modo più circostanziato possibile, accostandoci come a una cosa per noi del tutto nuova, che non ha alcun rapporto con i mondi che già conosciamo».

In conclusione, le generalizzazioni di canoni e classifiche emanano soltanto un pallido «chiarore lunare». Servono a segnalare dei film e a individuare il punto di vista del canonizzatore sul cinema. Importante è piuttosto «cogliere amorevolmente le minuzie solari» dei film come dei libri.

Ethica et esthetica cinematographicae more geometrico demonstratae

di
Dario Tomasi

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale

Nel suo intervento al convegno sul "Canone cinematografico" tenutosi a Gorizia nel mese di marzo del 2010, Adriano Aprà dichiarava di amare – e quindi sono in buona compagnia – le liste dei migliori film e si interrogava sul bisogno di canonizzazione cui queste in qualche modo rispondevano. In questo intervento mi concentrerò sulle liste dei migliori film di alcune delle più prestigiose riviste di cinema internazionali per cercare di individuare quali film, quali autori e quali Paesi del cinema asiatico siano entrati a far parte non tanto di un possibile canone orientale, ma di un canone occidentale del cinema orientale (ovviamente è un canone fra i tanti, ci sarebbero anche quelli dei festival e dei loro premi, della distribuzione, del pubblico che parla attraverso gli incassi, e di quel lavoro della critica e delle riviste di cinema che non si esaurisce di certo nella redazione di classifiche). Una premessa è doverosa: per cinema asiatico intenderemo qui quello dell'Estremo oriente (Giappone, Cina, Hong Kong, Taiwan e Corea del Sud), insieme a quello dei paesi del Sud-Est asiatico (Filippine, Thailandia, Indonesia, Singapore ecc.), non saranno quindi inclusi l'India, l'Iran e le repubbliche dell'Asia centrale, quelle post sovietiche.

Il cinema dell'Estremo oriente nella storia del cinema. L'impero giapponese: Ozu, Mizoguchi e Kurosawa

Iniziamo con quella che è considerata come la più prestigiosa lista dei migliori film della storia del cinema, redatta ogni dieci anni, a partire dal 1952, dalla rivista inglese «Sight & Sound», che nella sua ultima edizione, quella del 2012, ha visto la partecipazione di ottocentoquarantasei critici, studiosi e operatori del settore (ne sono esclusi i registi che hanno un loro sondaggio a parte).

Vediamo i risultati dell'ultima di queste indagini, proprio quella del 2012, passata per così dire alla storia perché dopo cinquant'anni *Quarto potere* ha perso il suo primato a favore di *La donna che visse due volte*. La lista comprende cento film da cui ho selezionato quelli appartenenti al cinema orientale (indicando fra parentesi quella che è la loro posizione nella classifica generale)

«Sight & Sound» 2012 – I migliori film della storia del cinema orientale

1. *Viaggio a Tokyo* (3) Ozu Yasujiro Giappone 1953
2. *Tarda primavera* (15) Ozu Yasujiro Giappone 1949
3. *I sette samurai* (17) Kurosawa Akira Giappone 1954
4. *In the Mood for Love* (24) Wong Kar-wai 2000
5. *Rashomon* (24) Kurosawa Akira Giappone 1950
6. *I racconti della luna pallida d'agosto* (50) Mizoguchi Kenji Giappone 1953
7. *L'intendente Sansho* (62) Mizoguchi Kenji Giappone 1954
8. *A Brighter Summer Day* (88) Edward Yang Taiwan 1991
9. *Yi Yi* (96) Edward Yang Taiwan 2003

Da un punto di vista geografico, la prima cosa che è possibile osservare è che l'area dell'Estremo oriente coi suoi nove titoli, occupa quasi il dieci per cento dell'intera produzione

mondiale (è lo stesso numero dei film italiani, la Francia, invece, ne conta venti). Spostiamo in avanti le considerazioni più evidenti e forse più importanti, per notare come, su un piano storico, i sei film provenienti dal Giappone – la cinematografia più rappresentata – siano tutti raccolti in un pugno di anni, dal 1949 al 1954, arco temporale che viene così canonizzato come una sorta di “età dell’oro” del cinema nipponico, con buona pace di Noel Burch, che nel suo *To a Distant Observer* sosteneva un primato del cinema giapponese dell’anteguerra rispetto a quello degli anni Cinquanta. Inoltre, neanche degli altri Paesi è presente un film antecedente al 1949, come a dire che nel canone occidentale non ha diritto di accesso nessun film orientale realizzato prima di quell’anno (anche se nel sondaggio precedente, quello del 2002, era inserito, in ventisettesimasima posizione, *Storia dell’ultimo crisantemo*, Mizoguchi 1939).

Dopo il 1954 si balza al 1991, fatto che ci consente di registrare un’altra grande esclusione, in particolare del cinema giapponese, quella relativa alla sua Nouvelle Vague. Né Ōshima, né Imamura, né Teshigahara sono di fatto degni del canone, così come del resto nessun film orientale realizzato tra il 1955 e il 1990. Ancora più interessante è notare come i tre film successivi al 1954, che vanno dal 1991 al 2003,

siano di Taiwan (2) e di Hong Kong (1), cosa che testimonia l’uscita del Giappone dal canone del cinema contemporaneo, a discapito di altre realtà geografiche, come del resto vedremo confermato nella conclusione del nostro intervento. Ciò che è negato alla modernità del cinema giapponese, viene invece dato alla di molto successiva Nouvelle Vague di Taiwan degli anni Ottanta-Novanta, anche se con un’assoluta preferenza (due titoli, *A Brighter Summer Day* e *Yi Yi*, contro nessuno) per Edward Yang a discapito di Hou Hsiao-hsien (che era tuttavia presente con *A City of Sadness*, in sessantasettesima posizione, nel *pool* del 2002, insieme al solo *Yi Yi*, in ottantasettesima). Hong Kong, infine, è presente con Wong Kar-wai grazie a *In the Mood for Love* (ventiquattresimo) mentre nel *pool* precedente, il film canonizzato era il suo *Hong Kong Express* (96esimo). Hong Kong entra così nel canone grazie al suo regista più prestigioso, quello che meglio di altri ha saputo coniugare l’autore, il genere e le modalità del cinema postmoderno, in sostanza colui che ha saputo “nobilitare” il cinema di Hong Kong.

Il dato più evidente di questa lista è come comunque il Giappone vi giochi la parte del leone (sei titoli su nove e ben tre autori, Ozu, Kurosawa e Mizoguchi, in questo preciso ordine, con due film a testa, prima quelli di Ozu, *Viaggio a Tokyo* e *Tarda primavera*, poi quelli di Kurosawa, *I sette samurai*

C’era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale

Viaggio a Tokyo



e *Rashomon*, e per ultimi quelli di Mizoguchi, *I racconti della luna pallida d'agosto* e *L'intendente Sansho*), seguito da Taiwan (due titoli e un autore, quelli già citati di Edward Yang) e Hong Kong (un titolo, anche questo già menzionato, e un autore, Wong Kar-Wai). Assenti del tutto, invece, sono la Cina e la Corea. Inoltre, il Giappone, non è solo la cinematografia più presente, ma anche quella che occupa i primi tre posti della classifica, e Ozu, con i primi due, se ne colloca al vertice (posizione poi ribadita dalla classifica dei registi che vede al primo posto in assoluto *Viaggio a Tokyo*, davanti a *2001: Odissea nello spazio* e a *Quarto potere*). In sostanza per il canone stabilito da «Sight & Sound», il cinema orientale è soprattutto il cinema giapponese classico, quello degli anni Cinquanta, e, fra i suoi autori, il più rappresentativo è Ozu.

Facciamo ora un passo indietro e ripercorriamo le precedenti Top ten della storia del cinema di «Sight & Sound», a partire dal suo anno di avvio, il 1952, sino a tornare al 2012, limitandoci però ai primi dieci titoli, quelli presenti nel "Grande canone". Solo nel primo di questi *pool* nessun film orientale è presente nella lista, l'effetto *Rashomon*, premiato col Leone d'oro a Venezia nel 1951, non aveva ancora sortito alcun effetto. Dopo di che, nei decenni successivi, dal 1962 al 2012, un film orientale, o meglio giapponese, ma mai più di uno, è sempre presente nella lista.

1952 [nessun film]

1962 *I racconti della luna pallida d'agosto*
Mizoguchi Kenji, Giappone 1953 (8)

1972 *I racconti della luna pallida d'agosto*
Mizoguchi Kenji, Giappone 1953 (10)

1982 *I sette samurai*
Kurosawa Akira, Giappone 1954 (3)

1992 *Viaggio a Tokyo*
Ozu Yasujiro, Giappone 1953 (3)

2002 *Viaggio a Tokyo*
Ozu Yasujiro, Giappone 1953 (6)

2012 *Viaggio a Tokyo*
Ozu Yasujiro, Giappone 1953 (3)

tre film presenti confermano molte delle cose che si dicevano prima a proposito dei migliori 100 film del 2012, a partire dall'assoluto predominio del Giappone e del suo cinema degli anni Cinquanta (tutti e tre i titoli sono raccolti in un biennio che va dal 1953 al 1954) e se altre cinematografie hanno, in anni più vicini a noi, preso il sopravvento sul Giappone (Taiwan e Hong Kong, con Edward Yang e Wong Kar-wai), l'unico Paese che ha comunque accesso al "Grande Canone" dei



L'intendente Sansho

dieci film rimane quello giapponese e ce l'ha grazie al lavoro di tre dei suoi maestri dell'epoca classica, Mizoguchi, Kurosawa e Ozu. Da notare anche come il film giapponese in lista occupi progressivamente, in ogni singolo decennio, delle posizioni in classifica sempre più alte: da quelle in coda del 1962 e 1972, al terzo posto del 1982, 1992 e 2012 (con un leggero arretramento nel 2002).

Infine, la flessibilità del canone fa sì che si registri un passaggio fra gli autori ritenuti degni di entrarvi, prima è la volta di Mizoguchi (1962-1972), poi di Kurosawa (1982) infine di Ozu (1992-2002-2012). L'ingresso di Ozu nel grande canone è tardivo. Gli manca indubbiamente la spinta dei grandi Festival cinematografici europei, che invece Mizoguchi e Kurosawa, coi loro premi, hanno ottenuto, soprattutto a Venezia. Gli mancano l'esotismo del passato, il respiro epico, la sontuosa ricostruzione storica, l'eroismo dei samurai, le drammatiche condizioni della donna nel Giappone medievale, la dimensione del fantastico. Per un lungo periodo parlare di cinema giapponese in Occidente significava soprattutto parlare del *jidaigeki* (dramma storico) e non del *gendaigeki* (dramma contemporaneo).

Ozu viene introdotto in Occidente già nel 1963, con un primo omaggio della Cinémathèque di Parigi e, in quello stesso anno, da Donald Richie a Berlino. Ancora nel 1972, la Cinémathèque propone alcuni suoi film, prima della sua grande retrospettiva del 1980, preceduta da quella di Locarno del 1979. E sebbene fra il 1978 e il 1982 quattro suoi film siano distribuiti a Parigi – *Viaggio a Tokyo* (1953), *Tardo autunno* (1960), *Erbe fluttuanti* (1961), *Il gusto del saké* (1962), così come

Sono nato ma (1932) – la critica francese non gli consacra che qualche irrilevante articolo e solo pochi cinefili incominciano ad apprezzare il suo lavoro. Bisognerà dunque aspettare gli anni Novanta perché il suo cinema, finalmente, esploda anche in Occidente al punto di soppiantare, almeno nel "Grande canone" di «Sight & Sound», quello di Mizoguchi e Kurosawa.

Un punto di vista (un po' più) orientale: Fei Mu e Kim Ki-young

Ritorniamo ancora, e per un'ultima volta, alla lista dei 100 film di «Sight & Sound» del 2012, per confrontarla con quella quasi contemporanea del Festival di Busan del 2015. Si tratta in questo secondo caso di un *pool* teso a stabilire i 100 migliori film del solo cinema asiatico (dell'intero continente) cui partecipano 73 critici e uomini di cinema provenienti da tutto il mondo, ma con una certa predominanza di asiatici, così come del resto molti dei critici occidentali coinvolti sono specialisti di cinema orientale. Diciamo che rispetto a quello di «Sight & Sound», il canone stabilito dal festival di Busan ha un punto di vista più spostato verso l'Oriente. Ora della classifica di Busan per ragioni di omogeneità, escludiamo i film dei paesi di cui non ci occupiamo, ad esempio Iran e India, molto presenti, e teniamo conto solo delle aree geografiche che ci interessano.

Tarda primavera



Yi Yi

La tabella sottostante ripropone i nove film presenti nel canone della rivista inglese con le posizioni che questi stessi film hanno ottenuto in quello del festival coreano.

	Sight & Sound	Busan
<i>Viaggio a Tokyo</i> Ozu Yasujirō, Giappone 1953	(1)	(1)
<i>Tarda primavera</i> Ozu Yasujirō, Giappone 1949	(2)	(10)
<i>I sette samurai</i> Kurosawa Akira, Giappone 1954	(3)	(5)
<i>In the Mood for Love</i> Wong Kar-wai, 2000	(4)	(3)
<i>Rashomon</i> Kurosawa Akira, Giappone 1950	(5)	(2)
<i>I racconti della luna pallida d'agosto</i> Mizoguchi Kenji, Giappone 1953	(6)	(14)
<i>L'intendente Sansho</i> , Mizoguchi Kenji, Giappone 1954	(7)	(29)
<i>A Brighter Summer Day</i> Edward Yang, Taiwan 1991	(8)	(6)
<i>Yi Yi</i> Edward Yang Taiwan 2003	(9)	(10)

La prima considerazione che possiamo fare, e che indica una certa omogeneità fra i due canoni, è che tutti i nove film della lista di «Sight & Sound» si ritrovano in quella di Busan, otto dei quali inclusi nella prime quattordici posizioni, solo *L'intendente Sansho* di Mizoguchi è più indietro, al ventinovesimo posto, e, soprattutto per entrambi i canoni il film più importante della storia del cinema asiatico è *Viaggio a Tokyo* di Ozu.

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale

Vediamo ora, prima di procedere, quelli che sono i nove film ai primi posti della classifica di Busan

Busan – 2015

1. *Viaggio a Tokyo* Ozu Yasujiro Giappone 1953
2. *Rashomon* Kurosawa Akira Giappone 1950
3. *In the Mood for Love* Wong Kar-wai Hong Kong 2000
4. *Città dolente* Hou Hsiao-hsien Taiwan 1989
5. *I sette samurai* Kurosawa Akira Giappone 1954
6. *A Brighter Summer Day* Edward Yang Taiwan 1991
7. *Spring in a Small Town* Fei Mu Cina 1948
8. *Still Life* Jia Zhang-ke Cina 2006
9. *The Housemaid* Kim Ki-young Corea 1960

Anche nella lista di Busan i film giapponesi presenti, ma come meglio vedremo più avanti in minor numero, sono racchiusi in uno spettro di pochi anni (dal 1950 al 1954) confermando la prima metà di quel decennio come l'«epoca d'oro» del cinema giapponese. Se nella lista inglese nessun film, giapponese o meno, era precedente al 1949, qui andiamo indietro di un solo anno, senza che il discorso nella sostanza cambi. Mentre «Sight & Sound» balzava dal 1954 al 1991, a Busan il salto è un po' più morbido, con la presenza, fra le due date, di quelle del 1960 e del 1989. Restano comunque esclusi trent'anni di storia, e anche qua la Nouvelle Vague giapponese di Ōshima e compagni non ha diritto di accesso, così come del resto il cinema cinese della Quinta generazione.

In sostanza è presente nei due canoni una netta frattura fra gli anni Cinquanta da una parte (sei titoli per «Sight & Sound» e cinque per Busan) e gli anni Novanta e Duemila dall'altra (tre titoli per la rivista inglese e quattro per il festival coreano). Ma se prendiamo in esame i due diversi periodi si registrano delle differenze interessanti. Mentre «Sight & Sound» includeva nel primo periodo solo film giapponesi, Busan riduce a tre i sei titoli nipponici lì presenti, aggiungendovi un film cinese, *Spring in a Small Town* (Fei Mu, 1948), e un film coreano, *The Housemaid* (Kim Ki-young, 1960). Due film che ben difficilmente potremmo trovare in qualsiasi lista occidentale dei migliori film del cinema asiatico (Devo dire che nel mio piccolo ho cercato di por rimedio a questa situazione pubblicando su numeri passati di «Cineforum» due analisi dei due film. Film che entrambi andrebbero letti, per coglierne l'importanza, in



Still Life

uno stretto rapporto con le rispettive realtà storico-cinematografiche.) È comunque un fatto che anche per Busan il periodo degli anni Cinquanta (o più precisamente dal 1948 al 1960) vede il cinema giapponese giocare la parte del leone (unica cinematografia che vi è presente con tre film su cinque, uno di Ozu, due di Kurosawa, ma nessuno di Mizoguchi).

Per quel che riguarda il secondo periodo, i tre film di «Sight & Sound», *In the Mood for Love*, *A Brighter Summer Day* e *Yi Yi*, divengono in Busan quattro, con la conferma del film di Wong Kar-wai, il primo fra i film più recenti di entrambe le liste, e di *A Brighter Summer Day* di Edward Yang, mentre *Città dolente* di Hou Hsiao-hsien e *Still Life* di Jia Zhang-ke, subentrano a *Yi Yi* (che in realtà troviamo poi in decima posizione nella lista coreana). Di là da queste piccole differenze, anche la lista di Busan conferma che nel periodo recente (in cui un film cinese si aggiunge a quello di Hong Kong e ai due di Taiwan) il cinema giapponese è fuori dal canone, così come complessivamente è ridotta la sua importanza, pur sempre riconosciuta nel suo ruolo di vertice, nell'ambito dell'intera storia del cinema asiatico.

	Sight & Sound	Busan
Giappone	(6)	(3)
Taiwan	(2)	(2)
Hong Kong	(1)	(1)
Cina	(-)	(2)
Corea del sud	(-)	(1)

Il cinema dell'Estremo oriente negli anni 2000

Proviamo ora a ragionare sulla contemporaneità, liberandola dal suo rapporto con la storia del cinema. Guardiamo cioè a tre differenti liste, sempre dell'inglese «Sight & Sound», e poi della francese «Cahiers du Cinéma» e dell'americana «Film Comment», dedicate ai migliori film del primo decennio del 2000, preso nel suo complesso. Le tre riviste usano tre criteri diversi per stilare le loro preferenze, cosa che le rende poco omologabili. «Sight & Sound» opta per una lista di trenta titoli senza ordine di preferenza, i «Cahiers du Cinéma» e «Film Comment» stendono, invece, una vera e propria classifica, dalla prima all'ultima posizione, che la rivista francese limita a soli dieci titoli, mentre quella americana estende sino a cento. «Sight & Sound» indica sette film orientali su trenta, i «Cahiers du Cinéma» tre su dieci, e «Film Comment» ventuno su cento. Vediamo ora quali sono i film citati in questi sondaggi (indicando fra parentesi in quali testate questi si trovano):

La città incantata



I migliori film del 2000-2009 secondo «Sight & Sound», i «Cahiers du Cinéma» e «Film Comment»

Tropical Malady Apichatpong Weerasethakul
Tailandia (S&S + CdC+FC)

La città incantata Miyazaki Hayao Giappone
(S&S+FC)

In the Mood for Love Wong Kar-wai Hong Kong
(S&S+FC)

Memories of Murder Bong Joon-ho Corea del Sud
(S&S+FC)

Platform Jia Zhang-ke Cina (S&S+FC)

Yi Yi Edward Yang Taiwan (S&S+FC)

2046 Wong Kar-wai Hong Kong (FC)

24 City Jia Zhang-ke Cina (FC)

Blissfully Yours Apichatpong Weerasethakul
Tailandia (FC)

Café Lumière Hou Hsiao-hsien Taiwan (FC)

Goodbye, Dragon Inn Tsai Ming-liang, Taiwan
(FC)

The Host Bong Joon-ho, Corea del Sud (CdC)

Millennium Mambo Hou Hsiao-hsien Taiwan (FC)

Still Life Jia Zhang-ke Cina (FC)

Syndromes and a Century Apichatpong
Weerasethakul Tailandia (FC)

Three Times Hou Hsiao-hsien Taiwan (FC)

Turning Gate Hong Sang-soo Corea del Sud (FC)

United Red Army Wakamatsu Koji Giappone (S&S)

West of the Tracks Wang Bing Cina (FC)

Che ora è laggiù? Tsai Ming-liang Taiwan (FC)

Woman on the Beach Hong Sang-soo Corea del
Sud (FC)

The World Jia Zhang-ke Cina (FC)

Prima di commentare questi risultati, andiamo a vedere, dal momento che non sono ancora uscite le liste relative al secondo decennio preso per intero, solo i Cahiers l'anno pubblicata, quelle annuali delle tre riviste dal 2010 al 2019, indicando fra parentesi la posizione ottenuta da ogni film.

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale

A proposito di canone

Qui è ovvio che un ruolo fondamentale è giocato dalle politiche distributive, dal momento che queste liste tengono conto solo dei film effettivamente usciti nelle sale dei rispettivi paesi (non a caso «Film Comment» presenta una lista anche dei film non ancora distribuiti, di cui non teniamo conto, anche perché, in diversi casi, ritroviamo i film qui inseriti nella lista dei film invece distribuiti dell'anno successivo).

	Sight & Sound»	«Cahiers du Cinéma»	«Film Comment»
2010	<i>Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti</i> Apichatpong Weerasethakul Tailandia (2) <i>Poetry</i> Lee Chang-dong Corea del Sud (8)	<i>Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti</i> Apichatpong Weerasethakul Tailandia (1) <i>Mother</i> Bong Joon-ho Corea del Sud (10)	
2011			<i>Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti</i> Apichatpong Weerasethakul Tailandia (2) <i>Poetry</i> Lee Chang-dong Corea del Sud (10)
2012		<i>In Another Country</i> Hong Sang-soo Corea del Sud (5)	
2013	<i>Il tocco del peccato</i> Jia Zhang-ke Cina (6) <i>Norte, the End of History</i> Lav Diaz Filippine (9)	<i>Il tocco del peccato</i> Jia Zhang-ke Cina (5) <i>Nobody's Daughter</i> Haewon Hong Sang-soo Corea del Sud (8)	<i>Il tocco del peccato</i> Jia Zhang-ke Cina (5)
2014		<i>Si alza il vento</i> Miyazaki Hayao Giappone (5) <i>Sunhi</i> Hong Sang-soo Corea del sud (10)	
2015	<i>The Assassin</i> Hou Hsiao-hsien Taiwan (1) <i>Cemetery of Splendour</i> Apichatpong Weerasethakul Tailandia (5)	<i>Cemetery of Splendour</i> Apichatpong Weerasethakul Tailandia (2) <i>Journey to the Shore</i> Kurosawa Kiyoshi Giappone (10)	<i>The Assassin</i> Hou Hsiao Hsien Taiwan (2) <i>The Look of Silence</i> Joshua Oppenheimer Danimarca/Indonesia (10)
2016			<i>Cemetery of Splendour</i> Apichatpong Weerasethakul Tailandia/Gb/Francia/Germania/Malesia (4)
2017		<i>The Day After</i> Hong Sang-soo Corea del Sud (5) <i>Billy Lynn - Un giorno da eroe</i> Ang Lee Gran Bretagna Stati Uniti Cina (10)	
2018	<i>Burning</i> Lee Chang-dong Corea del Sud (3)	<i>Burning</i> Lee Chang-dong Corea del Sud (10) <i>On the Beach at Night Alone</i> Hong Sang-soo Corea del Sud (7)	<i>Burning</i> Lee Chang-dong Corea del Sud (2) <i>Un affare di famiglia</i> Kore-eda Hirokazu Giappone (6)
2019	<i>Parasite</i> Bong Joon-ho Corea del Sud (2)	<i>Burning</i> Lee Chang-dong Corea del Sud (2)	<i>Parasite</i> Bong Joon-ho Corea del Sud (1) <i>Ash is Purest White</i> Jia Zhang-ke Cina (8)



Il tocco del peccato

La prima considerazione che possiamo fare è la consistente presenza del cinema orientale nel panorama del cinema internazionale che rimane, secondo le tre riviste, costante. La percentuale di presenza dei film orientali è, infatti, leggermente superiore al ventidue per cento sia nel primo decennio, sia nel secondo. È così possibile notare che quasi un film su quattro proveniente dalle aree dell'Estremo Oriente e del Sud-Est asiatico è ritenuto degno di entrare nel canone (nel sondaggio di «Sight & Sound» del 2012, sui cento film della storia del cinema, solo nove erano orientali).

Proviamo ora a identificare i titoli considerati i migliori dalle due liste. Visti i criteri diversi in gioco, per il primo decennio si è tenuto conto di quante volte un film venisse citato (da due o da tutte e tre le riviste), per il secondo si è assegnato un punteggio pari a dieci punti al primo film di ogni lista e poi a decrescere sino a uno al decimo (limitandosi ai film segnalati da tutte e tre le testate):

2000-2009 Film	2010-2019 Film
1. <i>Tropical Malady</i> Apichatpong Weerasethakul Thailandia (FC+S&S + CdC)	1. <i>Parasite</i> Bong Joon-ho Corea del Sud 28 pt.
2. <i>La città incantata</i> Miyazaki Hayao Giappone (FC+S&S)	1. <i>Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti</i> Apichatpong Weerasethakul Thailandia 28 pt.
2. <i>In the Mood for Love</i> Wong Kar-wai Hong Kong (FC+S&S)	3. <i>Cemetery of Splendour</i> Apichatpong Weerasethakul Thailandia 22 pt.
2. <i>Memories of Murder</i> Bong Joon-ho Corea del Sud (FC+S&S)	4. <i>The Assassin</i> Hou Hsiao Hsien Taiwan 19 pt.
2. <i>Platform</i> Jia Zhang-ke Cina (FC+S&S)	5. <i>Burning</i> Lee Chang-dong Corea del Sud 18 pt.
2. <i>Yi Yi</i> Edward Yang Taiwan (FC+S&S)	6. <i>Il tocco del peccato</i> Jia Zhang-ke Cina 17 pt.

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale



Parasite

Per quel che riguarda il primo decennio, l'unico film a essere presente in tutte e tre le liste è il thailandese *Tropical Malady* di Apichatpong Weerasethakul mentre con due occorrenze (in tutti i casi delle due riviste in lingua inglese) ci sono *La città incantata*, *In the Mood for Love*, *Memories of Murder*, *Platform* e *Yi Yi*. I «Cahiers du Cinéma», dal canto loro, oltre al film del regista thailandese in comune con le altre due testate, sono i soli a proporre *The Host* di Bong Joon-ho e *West of the Tracks* di Wang Bing.

Apichatpong Weerasethakul si conferma al primo posto del canone anche nel secondo decennio, dove il suo *Lo zio Boonmee che si*

ricorda le vite precedenti stacca, *Parasite* a parte, di diverse lunghezze, un gruppo di film (*The Assassin*, *Burning* e *Il tocco del peccato*, oltre al suo stesso *Cemetery of Splendour*).

Da notare, infine, come nel canone del cinema orientale dei primi due decenni del nuovo millennio, dove i generi classici sembrano avere poco spazio, se non forse per le riletture di Bong Joon-ho, Jia Zhang-ke e Hou Hsiao-hsien, siano introdotti tanto il cinema d'animazione, con Miyazaki, quanto, sebbene in posizioni di rincalzo (non incluse nella tabella), il documentario, quello cinese di Jia Zhang-ke e Wang Bing.

C'era una volta il Giappone: Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke e l'emergere della Corea del Sud

Per meglio considerare il peso assunto dai vari registi, vediamo quante citazioni questi abbiano nei due decenni, e quanti loro film appaiano nelle diverse liste, tenendo conto dei registi citati almeno due volte per ogni decennio.

2000-2009 Registi	2010-2019 Registi
1. Jia Zhang-ke 5 (4 titoli)	1. Apichatpong Weerasethakul 6 (2 titoli)
1. Apichatpong Weerasethakul 5 (3 titoli)	2. Hong Sang-soo 5 (5 titoli, tutti però dai Cahiers)
3. Hou Hsiao-hsien 3 (3 titoli)	2. Lee Chang-dong 5 (2 titoli)
3. Wong Kar-wai 3 (2 titoli)	4. Bong Joon-ho 3 (un titolo)
3. Bong Joon-ho 3 (2 titoli)	4. Jia Zhang-ke 3 (un titolo)
6. Hong Sang-soo 2 (2 titoli)	5. Hou Hsiao-hsien 2 (un titolo)
6. Tsai Ming-liang 2 (2 titoli)	

Aessere presenti in entrambi i blocchi sono cinque registi: Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, Hou Hsiao-hsien, Bong Joon-ho e Hong Sang-soo. Wong Kar-wai, presente nel primo, è invece assenti nel secondo (nonostante *The Grandmaster*), mentre Lee Chang-dong entra nel canone solo, ma da protagonista, nel secondo decennio.

Se incrociamo le due liste, otteniamo questi risultati:

2000-2019 Registi

1. Apichatpong Weerasethakul 11 (5 titoli)
2. Jia Zhang-ke 9 (6 titoli)
3. Hong Sang-soo 7 (7 titoli)
4. Bong Joon-ho 6 (3 titoli)
5. Hou Hsiao-hsien 5 (4 titoli)
6. Lee Chang-dong 5 (2 titoli)
7. Wong Kar-wai 3 (2 titoli)
8. Tsai Ming-Liang 2 (2 titoli)

Secundo il canone occidentale del cinema orientale, Weerasethakul è indubbiamente, con undici citazioni, il regista del ventennio, soprattutto grazie a *Tropical Malady*, *Cemetery of Splendour* e *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*. Lo segue con nove citazioni e ben sei differenti titoli Jia Zhang-ke. Il terzo posto è appannaggio Hong Sang-soo con sette citazioni per sette titoli diversi (spinto però avanti dalla cinque citazioni che ne fanno i «Cahiers» nel secondo decennio). Il quarto è di Bong Joon-ho, sei citazioni e tre titoli. A seguire Hou Hsiao-hsien

In the Mood for Love

e Lee Chang-dong che appaiono cinque volte, il primo con quattro titoli, il secondo con due. Infine troviamo Wong Kar-wai e Tsai Ming-liang.

Veniamo, per concludere, alle diverse cinematografie, indicando per ognuna in entrambi i decenni, prima, e nel complesso, poi, il numero dei film inclusi (e fra parentesi i loro registi e per ciascuno il numero di film citati)

2000-2009 Cinematografie	2010-2019 Cinematografie
Taiwan 6 (Hou Hsiao-hsien 3, Tsai Ming Liang 2, Edward Yang 1)	Corea del Sud 8 (Hong Sang-soo 5, Lee Chang-dong 2, Bong Joon-ho 1)
Cina 5 (Jia Zhang-ke 4, Wang Bing 1)	Giappone 3 (Miyazaki Hayao 1, Kurowawa Kiyoshi 1, Kore-eda Hirokazu 1)
Corea del Sud 4 (Bong Joon-ho 2, Hong Sang-soo 2)	Cina 2 (Jia Zhang-ke 1, Ang Lee 1)
Tailandia 3 (Apichatpong Weerasethakul 3)	Tailandia 2 (Apichatpong Weerasethakul 2)
Hong Kong 2 (Wong Kar-wai 2)	Filippine 1 (Lav Diaz 1)
Giappone 2 (Miyazaki Hayao 1, Wakamatsu Koji 1)	Taiwan 1 (Hou Hsiao-hsien 1)
	Indonesia 1 (Oppenheimer 1)

C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale





Zio Boonmee

2000-2019 Cinematografie

Corea del Sud 12 (Hong Sang-soo 7, Bong Joon-ho 3, Lee Chang-dong 2)

Cina 8 (Jia Zhang-ke 6, Wang Bing 1, Ang Lee 1)

Taiwan 7 (Hou Hsiao-hsien 4, Tsai Ming-liang 2, Edward Yang 1)

Tailandia 5 (Apichatpong Weerasethakul 5)

Giappone 5 (Miyazaki Hayao 2, Wakamatsu Koji 1, Kurosawa Kiyoshi 1, Kore-eda Hirokazu 1)

Hong Kong 2 (Wong Kar-wai 2)

Filippine 1 (Lav Diaz 1)

Indonesia 1 (Oppenheimer 1)

Sommando i risultati dei due decenni si nota come, forse sorprendentemente, il Paese con più citazioni e film sia la Corea del Sud (anche grazie, ma non solo, alla spinta dei «Cahiers»): a decretarne il successo ci sono il minimalismo di Hong-sang soo, l'umanismo autoriale di Lee Chang-dong e il gusto postmoderno di Bong Joon-ho (giunto al suo apice nel 2019 con *Parasite*).

È evidente che gli anni Duemila sono, per il cinema orientale, gli anni della Corea (e lo sono a maggior ragione se si nota come le liste ignorino due autori come Kim Ki-duk e Park Chan-wook). Al secondo posto, trascinata da Jia Zhang-ke con sei titoli su otto complessivamente citati, c'è la Cina (cui fa difetto, forse per problemi di distribuzione, la mancata presenza di film criticamente acclamati come *Kaili Blues* e *Long Day's Journey into Night*, entrambi di Bi Gan, e *An Elephant Sitting Still* di Bo Hu). Taiwan con i suoi sette titoli è in terza posizione, soprattutto grazie alla presenza della vecchia guardia rappresentata da Hou Hsiao-hsien, che con *The Assassin* è ritornato ai vertici, Edward Yang e il relativamente più giovane Tsai Ming-liang.

La Thailandia, insieme alle Filippine e all'Indonesia, rappresentano l'ingresso nel canone dei paesi del Sud-Est asiatico, tuttavia si tratta di un fenomeno che più che riguardare queste cinematografie nel complesso concerne il lavoro di un autore in particolare, Apichatpong Weerasethakul per la Thailandia, Lav Diaz per le Filippine, quando non di un singolo film, come è per la multi co-produzione *Look of Silence* nel caso dell'Indonesia. Hong Kong, dal canto suo, continua a essere identificata solo col cinema di Wong Kar-wai. Come per la Thailandia, infine, anche il Giappone può contare su cinque titoli di quattro registi diversi: Miyazaki Hayao, l'unico a essere presente con due film, Kurosawa Kiyoshi e Kore-eda Hirokazu, due nomi appartenenti alla generazione degli anni Novanta, e il "vecchio" Wakamatsu. Può forse sorprendere che Kore-eda, regista molto amato da un certo pubblico e premiato ai Festival occidentali, sia in vent'anni presente con un solo film (*Un affare di famiglia*) per di più citato un'unica volta. Quel che è ormai certo è che i fasti degli anni Cinquanta sono per il cinema giapponese un ricordo davvero lontano.



Favolacce



Siberia



Was Bleibt



Futur Drei



Festival del Cinema di Berlino

Le sel des larmes



Petite fille



Ieșirea trenurilor din gara



Day Of Cannibalism



Concorso

Roberto Manassero

Fa un certo effetto scrivere della settantesima Berlinale, l'ultimo festival del cinema prima della pandemia di Covid-19. Nel momento in cui scriviamo, in buona parte del mondo le sale sono chiuse, tutte le manifestazioni cinematografiche di primavera, in Italia, Europa e nel continente americano, sono state annullate, rimandate, riprogrammate, spostate sul web; dopo giorni di assurdo attendismo, anche il Festival di Cannes ha per il momento posticipato l'evento a fine giugno o inizio luglio e pure Venezia e Toronto avranno cominciato a fare analoghi pensieri. Almeno per il 2020, il mondo dei festival così come lo conosciamo è finito con la Berlinale, ed è assai probabile che alla ripresa nulla sarà come prima.

Parlare della prima edizione diretta da Carlo Chatrian, direttore artistico, e Mariette Rissenbeek, direttrice amministrativa, è dunque un resoconto di un mondo e di un modo di proporre e vedere cinema che mai come in questo momento rischia di scomparire, legato com'è all'idea dell'incontro, del confronto, dell'assemblamento di persone in luoghi chiusi, della libertà di viaggio e contatto. Sembra quasi che la questione meramente politica che ha portato il governo iraniano a negare il visto internazionale al regista Mohammad Rasoulof, vincitore dell'Orso d'oro con *There Is No Evil* e a luglio condannato a un anno di prigione in quanto dissidente, sia destinata a passare in secondo piano rispetto all'enormità di un pericolo che avanza poderoso ma invisibile.

La vittoria di *There Is No Evil*, film a episodi che attraverso le storie parallele di un padre di famiglia, di una guardia carceraria ribelle, di un innamorato tormentato e di un medico isolato compone il quadro di una libertà individuale impossibile nel moderno Iran, è proprio il segno di una strana continuità fra la gestione Kosslick e quella di Chatrian, ma in maniera ancora più evidente del paradossale isolamento del festival, il suo essere involontariamente e ingiustamente fuori dal proprio tempo.

Con il senno di poi viene suona ancora più toccante l'elegia dell'incontro mancato e della solitudine cantata da Tsai Ming Liang in *Days*, ritorno del regista taiwanese ai toni



Le sel des larmes

luminosi e umanisti del suo cinema migliore, con il racconto del breve incontro fra due uomini, o l'ironia di *First Cow* di Kelly Reichardt, rilettura del western come e più di *Meek's Cutoff* con il consueto stile minimalista (formato 4:3, tempi dilatati, recitazione monocorde) e con una buffa storia sulla conquista della frontiera all'inizio del XIX secolo per mezzo di una mucca da mungere di e una ricetta di paste fritte. Oggi più che mai, il cinema, l'arte del '900 per eccellenza, quando ripensa a modalità, forme, stili, modi di osservare e raccontare che vengono dal passato sembra appartenere a un altro tempo, a un altro mondo.

Anche l'autofiction delirante del solito Abel Ferrara di *Siberia*, versione visionaria e ancora più solipsistica del precedente *Tommaso*, ha ormai l'aspetto di una pagina di diario ininfluyente, il delirio di un regista che le prova tutte per tornare padrone di sé stesso; e così anche il Garrel di *Le sel des larmes*, che dalla sua, però, non la sola riproposta di un cinema sempre uguale a sé stesso (bianco e nero, storie minimali, doppio livello realistico e simbolico) ma anche una finezza di scrittura inimitabile, una lucidità nel parlare di padri, di figli, di vite imprigionate che in questo caso sfiora la perfezione, dunque l'universalità.

Non è certo colpa della Berlinale se la settimana dopo la chiusura dei battenti il mondo è cambiato. In fondo alcuni film della competizione ufficiale mostravano chiaramente l'idea di un fine inevitabile, di un orlo dell'abisso già superato: *Favolacce* di Fabio e Damiano D'Innocenzo, ad esempio, che la distribuzione prevedeva di far uscire a metà aprile e adesso chissà, è una fantasia modernista su una comunità borghese della periferia di Roma che nell'estate del proprio

scontento va placidamente incontro all'orrore indicibile, allo scandalo dei figli che precedono i padri nella morte.

E anche l'altro film americano del concorso, *Never Rarely Sometimes Always* di Eliza Hitman, storia piccola e straordinariamente precisa di un aborto nell'America contemporanea, sembra sospeso sul vuoto silenzioso di un mondo cupo, rigido, in cui il corpo di una giovane ragazza si muove in modo automatico, forse violentato, a suo modo resistente. Un film moderno, girato con una sensibilità che si nasconde dietro il tipico immaginario del cinema indie: pellicola dalla grana spessa, *coming of age*, solitudine, malinconia. Eppure nelle sue immagini secche e senza fronzoli si percepisce l'eco di un grido d'aiuto di fronte all'incedere della tempesta, poi puntualmente arrivata.

Il cinema migliore visto a Berlino – non solo quello del concorso ufficiale, ma anche quello della nuova sezione competitiva inaugurata quest'anno, Encounters, dedicata alle forme di racconto aperte, imprevedibili, uniche – possedeva la lucidità di uno stato di grazia sospeso sul vuoto. È questa la sensazione che emana dal nuovo film di un'altra indipendente americana che lentamente sta passando al cinema mainstream, Josephine Decker, che in *Shirley*, storia folle e lucidissima di un anno nella vita della scrittrice degli anni Cinquanta Shirley Jackson (autrice dei celebri racconti dell'orrore *La Lotteria* e *L'incubo di Hill House*), chiude esattamente il film su un dirupo alla cima del quale si danno appuntamento la

Never Rarely Sometimes Always



Favolacce

protagonista, una donna geniale ma vittima delle sue fobie e di un marito egoista, e la sua amica rivale (forse una creatura della sua mente) che ha ospitato nella sua abitazione: due donne, due figure in opposizione o al contrario un solo personaggio inafferrabile, imprevedibile, fatalmente distruttivo per l'universo maschile.

Altre figure femminili viste al festival sembravano possedere il segreto del mondo a venire, come se la donna fosse destinata a diventare il futuro dell'uomo. Ad esempio, ancora in Encounters, il piccolo robot protagonista di *The Trouble with Being Born* dell'austriaca Sandra Wollner (già autrice anni fa del notevole *The Impossible Picture*), saggio fantascientifico sulla riproducibilità dei sentimenti e sull'imprevedibilità dei corpi, storia distopica di una macchina pensata per realizzare i desideri degli uomini (prima bambina, poi bambino, sempre indifesa e sola) ma non per comprendere i propri, inaspettati e violenti. Oppure le donne protagoniste del notevole – per il momento più per l'impostazione generale del progetto che prevedrà decine di altri film – *DAU. Natasha* di Ilya Khrzhanovsky, ricostruzione massimalista e immersiva della vita in un laboratorio scientifico dell'Urss stalinista (fuori concorso era presente il gemello *DAU. Degeneratsia*), dove

il corpo martoriato, battuto, accarezzato, amato, torturato di una cameriera condannata alla sopravvivenza diventa l'emblema di ogni vittime della Storia, del potere, del male incarnato nella forma-stato. O ancora, infine, la bellissima Undine dell'omonimo film di Christian Petzold, creature mitologica del folklore europeo aggiornato ai nostri tempi, donna d'acqua, di sapere e di vendetta, che redime con la sua presenza lo spazio e il tempo, la storia della città di Berlino – fatta di costruzioni, distruzioni, ideologie, devastazioni – e le storie d'amore con due uomini, uno da odiare, l'altro da accudire nel resto della vita.

Se quello di un film divertente ma in fondo mediocre come il francese *Effacer l'historique* di Benoît Delépine, Gustave Kervern è semplicemente il presente assurdo, ingolfato, stupido che ci siamo scelti – tra acquisti on line compulsivi, chat interminabili, reti sociali, dati personali trasformati in dati di mercato – e quello raccontato da Cristi Puiu in *Malmkrog* (ancora Encounters) è il passato della storia europea sempre attuale, per quanto calato nel contesto della Mitteleuropa del primo Novecento, quello di *Undine*, film che aggiorna un mito mettendo in scena il cinema come forma mitologica, è il futuro senza tempo nel quale speriamo di vivere, sempre nuovi, sempre umani, si spera ancora vivi.

The Trouble with Being Born



Panorama

Massimo Causo

Con un passaggio dai quarantacinque film dello scorso anno ai trentasei di questa settantesimama Berlinale, il Panorama al tempo della neodirezione Chatrian/Rissenbeek ha dovuto fare i conti con un consistente ridimensionamento, senza che questo abbia comportato tuttavia un cedimento nella sua tenuta. Tradizionale serbatoio della partecipazione più corposa del pubblico berlinese a quello che è da sempre il principale festival metropolitano europeo, Panorama era alla vigilia di questa edizione la sezione cui maggiormente si guardava per valutare la continuità di base dell'evento, al di là delle rimodulazioni della selezione ufficiale e della relazione pericolosa tra la neonata competizione Encounters e la tradizione del Forum. L'esito, va detto, è sostanzialmente positivo, anzi la sforbiciata numerica ha evitato alla sezione diretta da Michael Stütz buona parte di quella selezione che ammiccava troppo facilmente al dialogo con un pubblico generalista.

In questo contesto il film di Panorama che ha lasciato maggiormente il segno è *Petite fille*, il documentario dedicato da Sébastien Lifshitz alla storia della piccola Sasha, una bambina che assieme ai suoi genitori si batte per affermare la propria identità femminile pur essendo nata nel corpo di un bambino. Lifshitz, che sull'identità di genere sta costruendo una filmografia di straordinaria delicatezza e intensità, elabora una sorta di dolce diario oggettivo, trovando un perfetto equilibrio tra empatia e descrizione. La figura della piccola protagonista e la presenza solidale e sofferente della madre diventano il punto focale di una narrazione che mira a problematizzare la questione in maniera chiara e precisa, spingendo il film in una dimensione di flagranza sentimentale che rende ancor più autentico e evidente il risvolto sociale della questione, localizzato nel pertinace rifiuto della scuola ad accettare Sasha nella sua natura femminile.

Articola la questione di genere in maniera molto interessante anche *Futur Drei* (*No Hard Feelings*), il film di Faraz Shariat premiato con il Teddy Award per la migliore opera a tematica gay. In questo caso il dialogo è tra orientamento sessuale e appartenenza identitaria, essendo qui in presenza della storia di un giovane iraniano tedesco di prima generazione che diventa consapevole del proprio spiazzamento culturale quando si innamora di un ragazzo iraniano che sta chiedendo asilo in Germania

*The Assistant*

assieme alla sorella. Pur concedendosi qualche vezzo da cinema queer, il film trova un sistema di equilibrio tra la narrazione sentimentale della storia d'amore e l'esposizione problematica delle differenze culturali (etniche anziché di genere) nel mondo occidentale. Come fosse in bilico tra Gregg Araki e Xavier Dolan, Faraz Shariat lavora sullo scostamento del protagonista da qualsiasi posizione di compromesso e cerca nella triangolazione tra il protagonista e la coppia di immigrati iraniani lo spazio per definire una cultura della non appartenenza che sconfigga il limite posto alle esistenze dalle questioni dell'accettazione e dell'identificazione.

Lavora invece sull'equilibrio tra forma documentaria e finzione l'opera seconda di Susanne Regina Meures *Saudi Runaway*, in cui la storia della fuga della protagonista dall'Arabia Saudita sfruttando l'occasione del suo viaggio di nozze viene raccontata interamente attraverso le riprese da lei effettuate con lo smartphone. La tecnica del self filming adottata dalla regista, che ha seguito la fuga della protagonista aiutandola per mesi nella preparazione del piano e nell'organizzazione delle riprese, è coerente con la narrazione della vita cui sono soggette le donne in Arabia Saudita e si spinge in una dimensione che sta tra la tensione del thriller e la documentazione della realtà.

Il dialogo tra la documentazione del reale e le forme della finzione è del resto uno dei temi che hanno caratterizzato la selezione di documentari del Panorama. Lo dimostra anche l'interessante *Day Of Cannibalism* dell'americano Teboho Edkins, che si spinge nel Regno

del Lesotho, enclave montana nel cuore del Sudafrica, per raccontare il complesso rapporto tra la popolazione nera, dedita all'allevamento, e la ricca comunità asiatica che ne ha invaso l'economia. Il confronto culturale si traduce nell'osservazione a volte anche divertita del contrasto tra la pragmatica indifferenza degli asiatici e gli atteggiamenti sanguigni dei neri, che tentano una resistenza sociale in bilico tra l'orgoglio identitario e la provocazione. Il film funziona soprattutto per l'immediatezza e la curiosità con cui gestisce la messa in scena e l'osservazione dei fatti.

Un *crimen común*, opera seconda dell'argentino Francisco Márquez, cerca invece nella forma del thriller coscienziale la rappresentazione della stratificazione sociale del suo paese. Il film racconta infatti l'angoscia interiore che coglie una professoressa di Buenos Aires tormentata dalla scoperta che il ragazzo in fuga dalla polizia al quale non ha dato rifugio una notte di pioggia, era il figlio della sua governante, poi trovato morto. Márquez sospende il film sulla percezione quasi trasognata e dolente della protagonista, lavorando sulla costruzione traslucida della percezione della realtà della protagonista, in contrasto con la rappresentazione concreta dei vicoli popolari in cui si spinge per far visita alla sua governante.

Si è fatto molto apprezzare anche l'italiano *Semina il vento*, opera seconda di Danilo Caputo che racconta il drammatico dissidio che oppone una giovane laureanda in agronomia alla scena familiare e sociale in cui si trova calata al suo ritorno a casa, nel cuore della provincia pugliese piagata dal veleno dell'industria siderurgica e dai parassiti che uccidono i secolari ulivi. Come già nel suo film d'esordio, *La mezza stagione*, Caputo lavora qui

Un crimen común



Semina il vento

in immersione negli stati d'animo di personaggi che vivono il loro tempo da disadattati rispetto alla realtà ottusa cui nonostante tutto sentono di appartenere. In questo senso il suo lavoro sulla dimensione sonora, diremmo quasi acustica, della messa in scena serve a elaborare una sorta di percezione emotiva delle problematiche sociali e caratteriali in cui si dibatte la protagonista: il rapporto con un padre connivente con le storture e il senso di rassegnazione, la complicità con i margini del mondo circostante, il senso di ribellione che esplode con soluzioni in bilico tra la magia di una spiritualità atavica e la concretezza della rivolta quotidiana, sono tutti elementi di un cinema che ha una sua identità sicura e forte, alla quale bisogna dare tempo e modo di maturare ulteriormente soprattutto sotto il profilo drammaturgico.

Giunto da Telluride e dal Sundance, s'è fatto infine molto apprezzare in Panorama *The Assistant* dell'australiana Kitty Green, elaborazione solida e ponderata di uno scenario tematico da #metoo trovato sulle amarezze della giornata lavorativa della giovane segretaria di un importante produttore televisivo. Sottomissione, accettazione di atteggiamenti sessisti, silenzi necessari e obbligati a fronte di comportamenti indecenti e veri e propri abusi di potere sessuale: il campionario è completo e preciso e la messa in scena lavora soprattutto sulla definizione psicologica ed emotiva del vissuto della protagonista, senza eccessi didascalici ma con tanta dignità argomentativa. Notevole la regia della Green (che fa esperienza dei suoi precedenti documentari) e anche la protagonista Giulia Garner.

Forum

Alessandro Uccelli

Non deve essere stato facilissimo, per la delegata Cristina Nord e la sua squadra, comporre la selezione del Forum della Berlinale – arrivato alla sua cinquantesima edizione – nell'anno in cui la rinnovata direzione del festival ha pensato di aprire le porte a un secondo concorso, Encounters, dove confluivano anche alcuni quei fatti cinematografici che magari consideriamo "di ricerca" e che normalmente avremmo cercato e trovato proprio nella sua macrosezione indipendente, da sempre la più proteiforme: un festival nel festival, con varie anime, dove una certa tradizione europea di linguaggio d'autore e la freschezza di esordi al lungometraggio più "convenzionalmente narrativi" hanno sempre trovato una casa comune, senza contare la convivenza con i programmi più radicali di Forum Expanded. Tra i titoli che potenzialmente avremmo potuto trovare al Forum e invece erano passati al di là della cortina invisibile che separa le sezioni, per esempio, il bel *A metamorfose dos pássaros* di Catarina Vasconcelos o *Nakte Tiere* di Melanie Waelde, ma sono due titoli fra tanti e forse sarà tutta un'illusione, l'illusione un po' infantile che esista anche un'identità riconoscibile e immutabile nelle logiche della programmazione.

Certo è che, fin dalla presentazione che Nord fa della propria selezione nelle pubblicazioni ufficiali, è evidente una preferenza, se non una predominanza definitiva, per il «cinema del reale» nelle sue più varie accezioni e derivate, e su questo si concentrerà questo resoconto. Sono due, nello specifico, i casi indicati come emblematici: *Vil, Má* di Gustavo Vinagre e *La casa dell'amore* di Luca Ferri. Sarà solo un caso, ma sono due film a porte chiuse, la cui visione, in questi momenti di reclusione globale forzata, potrebbe essere ancora più forte di quanto non fosse in sala. Due "documentari da camera", due storie, a loro modo, di resistenza. Gustavo Vinagre, che già lo scorso anno si era chiuso, con la macchina da presa, nella casa di Marcelo Diorio, dove l'energia del protagonista sfiorava senza timore il canone della rappresentazione "documentaria", questa volta si chiude in una stanza con Wilma Azevedo, una energica anche se non più giovanissima scrittrice erotica, considerata la regina del sadomasochismo nella letteratura e nella cultura brasiliana: Wilma (*vil, má*, letteralmente spregevole e cattiva) è l'alter ego di Edvina

Ribeiro, divenuta pornografa (ma anche dominatrice professionista) per sottrarsi a una condizione familiare soffocante e per la difficoltà di essere donna e giornalista sotto la dittatura brasiliana: tra le quattro pareti di una sala arredata quasi come un teatrino metafisico Vinagre lascia emergere due persone dallo stesso corpo – il racconto ricomincia a metà del film, dopo una lieve riorganizzazione dello spazio scenico – e le accredita entrambe: Wilma, la scrittrice, la narratrice, la donna che ha esperito il lato gioioso del desiderio masochista, i limiti del corpo e del piacere, e Edivina che è quasi una moralista, ma rimane la lucida creatrice di un'altra sé stessa, un'identità narrativa, che non può né vuole rinnegare, e però vede da una lucida distanza.

Anche il film di Luca Ferri porta la macchina da presa in uno spazio chiuso e non ne esce sostanzialmente mai, se non in *videocall* (come non si usciva dalla casa di *Dulcinea* né da quella di *Pierino*): è la casa di Bianca Dolce Miele, la protagonista transgender, in questo caso una *sex-worker* ancora in attività. Ferri, troppo spesso, forse, innamorato degli aspetti formali del proprio cinema, delle gabbie visive e concettuali costruite attorno ai propri personaggi, sembra in questo caso costretto ad abdicare a buona parte del proprio controllo, sopraffatto dall'empatia per la protagonista. Una protagonista non convenzionale anche nell'aspetto, non conforme

Zeus Machine. L'invincibile



Vil, Má

all'immagine della prostituta, *cis* o *trans* poco importa, e però malleabile, forse anche per i lineamenti ammorbiditi se non cancellati dalla lama del rasoio, come una bambola, come un manichino, di nuovo, metafisico: una bambola "apparecchiabile" secondo il desiderio dei clienti, eppure solida, complessa, come la figura arcaizzante e libera de *La casa dell'amore* di Carlo Carrà, dipinto del 1922 al quale Ferri si ispira per il titolo, avendolo rimesso in scena, fotograficamente, per l'affiche.

C'era un altro film italiano, al Forum 2020, ed era *Zeus Machine. L'invincibile*, degli Zapruder, ovvero David Zamagni e Nadia Ranocchi, a caccia, a modo loro, di dodici situazioni per rievocare le fatiche di Eracle (la "macchina" di Zeus, appunto); fatiche spesso irriconoscibili nel loro correlativo contemporaneo, talvolta kitsch, esagerate, talvolta frammenti di nitidissima osservazione documentaria, dodici diversi atti performativi nella chiave digitale alla quale la coppia di artisti/cineasti romagnoli è da tempo saldamente legata. Cinema da Galleria o film da festival? È un problema che a Forum non si pone né si porrà mai. Ma esisteranno ancora, i festival, dopo la pandemia? Nella riorganizzazione antropologica dopo la crisi, esisteranno ancora le sale, le esperienze di

visione collettiva e per tanti versi rituale alle quali ci siamo aggrappati instancabilmente in questi decenni di crisi o rimodulazione del sistema cinematografico? O dovremo abituarci all'idea di vedere le cose nell'intimo delle nostre camerette, per condividere poi opinioni apodittiche in rete, senza contraddittorio, senza voglia di ascoltare l'altro, con una relazione fiacca e derivativa con la realtà, perdendo per strada il senso autenticamente politico dell'atto della visione?

The Viewing Booth di Ra' Anan Alexandrowicz, uno dei film più interessanti di questa edizione di Forum, ragiona in maniera estremamente sottile e intelligente proprio sul tema della significazione delle immagini durante la visione in remoto, su come lo spettatore distratto del web, soprattutto quando si tratta di audiovisivi a contenuto documentale, si crei un'idea ideologicamente discontinua, che è viziata in maniera per molti versi subdola dal preconconcetto e dell'interpretazione retorica; nel caso specifico non si tratta di fatti neutri: Alexandrowicz, dalla comfort zone di un'università americana (la Temple di Filadelfia) parla della documentazione e rappresentazione del più rappresentativo dei conflitti politici contemporanei, quello israelo-palestinese. È di nuovo un film a porte chiuse, in una stanza speciale perché è una cabina di montaggio. È di nuovo un film dove, in questo caso in maniera esplicita, l'autore dichiara la propria fragilità, se non una sconfitta, nel vedere lo statuto di verità del documento filmato minato con una cocciataggine che ha dell'ammirevole da una giovane studentessa convintamente pro-israeliana.

Per certi autori essere al Forum è essere a casa: per esempio per Radu Jude, affezionato autore, fin dal 2009, con il suo esordio, *Cea mai fericită față din lume*, presente in questa edizione con ben due film: *Tipografic majuscul* e *leșirea trenurilor din gară*. Due opere ai margini estremi del "documentario", entrambe concentrate su un'idea di Stato che smette di essere casa comune. Il primo racconta il primato del controllo dello Stato totalitario, sotto Ceaușescu, eleggendo a caso paradigmatico quello di Mugur Călinescu, uno studente sospettato di essere l'autore di scritte sovversive apparse nella città di Botoșani, nel 1981. Le vicende di Călinescu sono rievocate attraverso le riprese dello spettacolo teatrale di Gianina Cărbunariu montate dialetticamente con estratti estremamente flamboyant della televisione pubblica rumena di allora. Più radicale, duro provante, firmato con Adrian Cioflâncă, *leșirea trenurilor din gară* (L'uscita del treno dalla stazione) evoca la deportazione di 13000 persone dalla



Tipografic majuscul

città di Iasi, il 29 giugno del 1941, mettendo a corredo del resoconto, in rigoroso ordine alfabetico e altrettanto rigorosa esposizione, dove si enunciano identità della persona e modalità dell'uccisione – in moltissimi casi è la polizia politica rumena ad agire in maniera più efferata di quanto non facciano i tedeschi –, le sole foto estratte dai documenti o dagli album personali: un monumentale lavoro di documentazione storica (in un paese dove la mistificazione è comunque costantemente in agguato), per un monumentale "film d'incendio"; un'opera che, confrontandosi con l'irrappresentabile è in sostanza il grado zero del cinema, come in fondo suggerisce il titolo, parodiando gli esordi dei Lumière. Anche Clarissa Thieme, si interroga a proposito di rappresentazione dell'irrappresentabile, ma anche di deterioramento della memoria, di rimozione del ricordo: nel 2008-2009 la filmmaker tedesca, con *Was Bleibt*, aveva documentato alcuni luoghi, in Bosnia-Erzegovina, che negli anni '90 erano stati teatro di crimini di guerra; ci torna dopo dieci anni, con delle gigantografie dei frame di allora, e crea un film-performance, interrogandosi su cosa succeda, quando nello sguardo su un luogo si sovrappone, si frappono fisicamente, una visione del (o dal) passato: cosa rimane? *Was bleibt/Revisited*. Con l'augurio che quel revisited possa rinnovarsi ancora.

Al Teatro Comunale Giuseppe Verdi tornano con la trentottesima edizione Le Giornate del Cinema muto di Pordenone, fra le prime manifestazioni internazionali dedicate alla conservazione, alla diffusione e allo studio del primo trentennio del cinema. La rassegna, nata nel 1982 dalla collaborazione tra la Cineteca del Friuli e Cinemazero e diretta inizialmente dallo storico italiano Davide Turconi, dal 1997 al 2015 dallo storico inglese David Robinson e in ultimo – a partire dal 2016 – dal critico Jay Weissberg, richiama ogni anno un migliaio di studiosi, archivisti, collezionisti, giornalisti, studenti e appassionati. Fra le tante proposte le proiezioni con accompagnamento musicale dal vivo e gli eventi collaterali, come i seminari quotidiani del Collegium, le Masterclasses per musicisti aspiranti accompagnatori di cinema muto, le presentazioni di libri e Film Fair, con libri, video, gadget e rarità. L'obiettivo delle Giornate è l'approfondimento della conoscenza del cinema muto e della sua epoca di origine, evidenziando i collegamenti tra passato e presente. In apertura, sabato 5 ottobre, il maestro Timothy Brock dirige l'orchestra San Marco di Pordenone nella riproposizione di *Il monello* (*The Kid*), il primo lungometraggio di Chaplin, girato fra il 1919 e il 1920, uscito nel 1921 e considerato da molti il suo capolavoro. Il film viene accompagnato dalla musica composta dallo stesso Chaplin per la riedizione del 1971, restaurata e arrangiata dal maestro Brock. David Robinson, critico e biografo ufficiale di Chaplin (oltre che direttore emerito delle Giornate), ha sottolineato: «Nessun bambino, nel cinema sia muto che sonoro, ha mai superato, per naturalezza e intensità dei sentimenti, Jackie Coogan nei panni del monello».

Nella serata finale viene, invece, proposto *Il pensionante* (1927) di Alfred Hitchcock: *A Story of the London Fog* (sottotitolo del film), è tratto dal romanzo di Marie Belloc Lowndes *The Lodger* (1913) e ispirato alla vicenda di Jack lo Squartatore, il cui ricordo, a quattro decenni di distanza, era ancora vivo nella capitale inglese. «Forse la migliore produzione britannica di tutti i tempi», scriveva all'epoca il «Bioscope», e Hitchcock stesso lo considerava il suo primo vero film, ovvero quello in cui per la prima volta si riconosceva nel proprio stile. La nuova partitura composta per *The Lodger* da Neil Brand viene eseguita dall'Orchestra San Marco diretta da Ben Palmer. Mercoledì 9 ottobre è la volta del capolavoro del 1929 del regista sovietico Fridrikh Ermler, *Obломok imperii* (*Un frammento d'impero*), con Fyodor Nikitin. Struggente metafora dei mutamenti avvenuti in Unione Sovietica negli anni Venti, è la storia di un soldato segnato pesantemente dalla guerra che – dopo dieci anni – nel 1928, ritrova la memoria e torna nella sua città, San Pietroburgo diventata Leningrado, trovandovi finalmente pace ma anche lo scontro di fronte a una società completamente trasformata dopo la Rivoluzione. Il film viene presentato nel nuovo restauro realizzato da San Francisco Silent Film Festival, EYE Filmmuseum e Gosfilmofond, con la partitura orchestrale originale recentemente riscoperta, che a Pordenone vede la sua prima internazionale. A dirigere l'orchestra è Günter A. Buchwald.

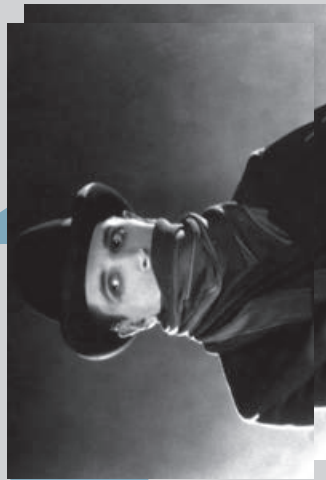
Protagonista della personale di quest'anno è la più grande star del western muto, William S. Hart. Con un volto iconico come quello di Buster Keaton e una laconicità che ha influenzato generazioni di attori cowboy (incluso John Wayne), la popolarità di Hart rivalessa, all'epoca, con quella di Chaplin. Fra i titoli in programma – sette lungometraggi e sette cortometraggi – anche il nuovo restauro di //

bandito della miniera d'oro (*The Aryan*, 1916), un film ritrovato, pochi anni fa a Buenos Aires, che viene presentato in prima mondiale. La retrospettiva è realizzata in collaborazione con il William S. Hart Museum di Newhall, California. Ritornano a Pordenone anche le *Nasty Women* (già proposte nel 2017), serie di cortometraggi comici per la maggior parte risalente agli anni Dieci del Secolo scorso o ad anni ancora precedenti, in cui le protagoniste, donne e ragazze dal carattere forte, gettavano scompiglio nel loro ambiente sovvertendo le regole dettate dal potere patriarcale.



Con la nuova rassegna si cerca di risalire alle Origini dello *slapstick* in Europa, collegando gag e numeri comici alle loro fonti, rintracciabili nella tradizione del music hall e del vaudeville ma anche nel circo, seguendo poi l'evoluzione nei primi cortometraggi comici e, in seguito, nei lungometraggi. La centralità delle donne torna in altre parti del programma delle Giornate del Cinema Muto 2019, come in alcune opere con due star d'oltralpe come Suzanne Grandais, considerata "La Mary Pickford francese", e la divina Mistinguett, oltre a una delle prime grandi produzioni con Joan Crawford, il film targato MGM *Sally, Irene e Mary* (1925) di Edmund Goulding, da poco restaurato dal George Eastman Museum di Rochester (New York).

La trentottesima edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone si chiude, quest'anno, con un bilancio molto positivo per quanto riguarda le presenze degli accreditati e del pubblico. Il direttore Jay Weissberg, per il quarto anno al timone del festival, si è dichiarato soddisfatto del risultato artistico, soprattutto considerando il favore e l'interesse che hanno suscitato le retrospettive di William S. Hart e di Reginald Denny, brillanti caratterista delle commedie sonore dagli anni Trenta in poi, e riscoperto come protagonista assoluto della Universal nella metà degli anni Venti, come ha raccontato la nipote Kimberly Pucci, ospite speciale per tutta la durata del festival, nel libro *Prince of Drones (Principe dei droni)*.



Anche nel 2019 sono state applaudite le *Nasty Women*, che hanno portato oltre al caos e al disordine sullo schermo anche una nota politica, in quanto antesignane di un movimento femminista che rovesciava gli schemi tradizionali di potere uomo-donna. Fondamentale si è rivelato il supporto di quarantotto cinefete e altri istituzioni nazionali e internazionali che hanno prestato i film, come Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca Italiana di Milano, CSC-Cineteca Nazio-

nale, Cineteca di Bologna, Library of Congress, George Eastman Museum, San Francisco Silent Film Festival, EYE Filmmuseum, British Film Institute, Lobster Films, National Film Center of Japan, China Film Archive, Národní Filmový Archiv, NBC Universal, gli archivi nazionali dei paesi scandinavi e molti altri. Grazie a questi fondamentali partner sono stati proposti ben duecentoventidue titoli. Un ruolo fondamentale lo ha rivestito la musica di accompagnamento, eseguita sia da singoli musicisti che da gruppi e orchestre. L'iniziativa "A colpi di note", ha avvicinato gli studenti delle scuole medie alla conoscenza della musica e del cinema, rendendoli protagonisti di un pomeriggio musicale. Soddisfazione anche per Film Fair, le Pordenone Masterclasses e gli incontri del Collegium, sempre molto frequentati.

Nel 2020 la trentanovesima edizione si svolgerà dal 3 al 10 ottobre, con una ripresa del focus su Suzanne Grandais (nata Gueudret), l'attrice francese dalla carriera e dalla vita molto brevi (morì il 28 agosto 1920, in seguito a un incidente stradale), di cui sono stati presentati quest'anno solo pochi film, e una retrospettiva sulla Ruritania, immaginario Paese europeo identificabile nei Balcani, luogo di esotismo, di mistero e avventura. Anche in questo caso è prevista una collaborazione con molti archivi internazionali e una presenza nella rassegna anche di titoli italiani. In attesa della prossima edizione, a novembre 2019 prosegue la collaborazione delle Giornate del Cinema Muto con la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, che per il secondo anno consecutivo organizza "Pordenone à Paris", un evento di due settimane che ripropone nella Capitale francese una selezione di film passati al festival. Negli Stati Uniti, invece, presso la Indiana University a Bloomington (sede di parte

dell'archivio di Orson Welles e di film amatoriali), verrà presentata una selezione di film di questa edizione del festival, abbinati a seminari per studenti e pubblico. Gli accreditati anche quest'anno hanno superato il migliaio, espressione di un pubblico internazionale, così come è aumentata la presenza delle Giornate del Cinema Muto sui social. Le Giornate del Cinema Muto sono realizzate grazie al sostegno della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, del Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Generale per il Cinema, del Comune di Pordenone, della Camera di Commercio Pordenone-Udine e della Fondazione Friuli.

6 OTTOBRE

Tramonta un'epoca, con la scomparsa di Peter Edward (detto Ginger, a causa della sua capigliatura rosso fuoco) Baker, leggendario batterista e cofondatore, nel 1966 – insieme a Eric Clapton e Jack Bruce – dei Cream, una delle formazioni più innovative e influenti del rock blues mondiale. Ginger Baker, ottantenne (nato nel quartiere londinese di Lewisham il 19 agosto 1939), da tempo era afflitto da seri problemi di salute e ricoverato in un ospedale inglese. Orfano di padre, ucciso durante la Seconda guerra mondiale, cresciuto con il patrigno e la madre alle soglie della povertà, con il sogno di diventare un campione del ciclismo, Baker aveva sviluppato sin dall'adolescenza un carattere difficile e scostante, parzialmente compensato dall'estro creativo. Nel 1991 era stato inserito nella Hollywood Walk of Fame; nel 2012 la sua vita e carriera sono diventati i temi portanti del documentario di Jay Bulger *Beware of Mr. Baker*, mentre le sue memorie sono raccolte nell'autobiografia *Ginger Baker: Hellraiser* (2009).

Dopo lo scioglimento dei Cream, nel 2005, con gli ultimi spettacoli dal vivo proposti alla Royal Albert Hall di Londra e al Madison Square Garden di New York, molte sono state le richieste per un ricongiungimento del gruppo, a cui Baker ha sempre risposto, con il medesimo spirito pungente e provocatorio: «No, grazie. Non voglio distruggermi di nuovo il fegato».



10-13 OTTOBRE

Si svolge a Bologna la tredicesima edizione del Terra di Tutti Film Festival, con più di trentasei documentari sociali in proiezione alla Cineteca, al Cinema Galliera e all'Odeon, per la maggior parte dedicati ai temi dell'ambiente, dei conflitti, del femminile, oltre ad approfondimenti e incontri con esperti, giornalisti e registi documentaristi. Al festival – organizzato da WeWorld-GVC Onlus e COSPE Onlus – approdano quest'anno documentari prestigiosi come *Gaza* di Garry Keane e *Andrew McConnell*, già nella selezione ufficiale del Sundance 2019, *Youth Unstoppable*, la storia della giovane attivista ambientalista canadese Slater Jewell-Kemker e *ISIS*, *Tomorrow* di Francesca Mannocchi e Alessio Romenzi, presentato

durante la scorsa edizione del Festival del Cinema di Venezia; oltre ad *Anote's Ark* di Camille Jacques (passato al Sundance 2018 e vincitore del Festival CinemAmbiente), che narra il destino gravemente segnato dai cambiamenti climatici dell'arcipelago di Kiribati e dei suoi abitanti. Numerosi anche i profili di donna evidenziati dalle pellicole proposte, come quella di Mariam Shaar, nata e cresciuta nel campo profughi di Burj El Barajne, alla periferia meridionale di Beirut, in Libano: il regista Thomas Morgan, con *Soufira*, filma per mezzo di una videocamera l'esperienza di Mariam e di altre donne del campo che hanno dato vita a un'attività imprenditoriale nel campo della ristorazione, con il supporto di Susan Sarandon.

Tra gli ospiti illustri presenti al Festival Domenico Quirico, Silvano Agosti, Stefano Liberti, Angela Caponnetto, Luca Boffura e il collettivo di videomaker di Il Terzo Segreto di Satira (con il loro film fuori concorso *Following Life*). Da sperimentare, infine, per il suo impatto emotivo, il gioco di ruolo *Border-La* Frontiera che permette ai partecipanti di aumentare la propria consapevolezza sui temi delle frontiere e dei confini. I vincitori di questa edizione: Premio Lo Porto a *Free Men* di Anne-Fredérique Widman; menzioni della giuria a *ISIS*, *Tomorrow* di Francesca Mannocchi, Alessio Romenzi e a *Soyalism* di Stefano Liberti, Enrico Parenti; Premio Senni a *Scenes from a Dry City* di François Verster; Premio Coop Alleanza 3.0-Voci Di Donne Invisibili (Giuria popolare dei soci) a *Celles qui restent* di Ester Sparatore; Premio Emilbanca-Storie Di Giovani Invisibili (Giuria popolare dei soci) a *Baradar* di Beppe Tufarulo; menzione Damslab (giuria composta da quindici Studenti del corso "Analisi dei Film" del DAMS) a *Gaza* di Garry Keane e Andrew McConnell.

12 OTTOBRE

Questa mattina, alle prime luci dell'alba, si è spento il maestro Carlo Croccolo. Ha vissuto una vita straordinaria come straordinario è stato il suo talento: per mezzo di un breve post diffuso sui social network viene diramata la notizia della scomparsa dell'attore napoletano Carlo Croccolo. Novantaduenne (era nato a Napoli il 9 aprile 1927), Croccolo ha lavorato nel cinema a partire dagli anni Cinquanta accanto ai più grandi comici italiani, da Totò a Eduardo De Filippo, in oltre cento film. Nelle pellicole con Totò, in particolare, ha rivestito i panni di cameriere, cuoco, cocchiere e maggiordomo del "principe della risata", anche doppiandolo (il solo doppiatore con l'autorizzazione dell'artista) dal 1957 in poi. Croccolo ha anche prestato la sua voce a Oliver Hardy (sostituendo Alberto Sordi) negli anni Cinquanta e Sessanta, arrivando anche a doppiare entrambi i personaggi di Stanlio e Ollio. Nel 1989 ha vinto un David di Donatello nel 1989 per la sua interpretazione di O're di Luigi Magni. Il teatro l'ha visto diretto da Giorgio Strehler in *La grande magia* di Eduardo De Filippo (1985) e nelle commedie di Garinei e Giovannini *Rinaldo in campo* (1987, edizione con Massimo Ranieri) e *Aggiungi un posto a tavola* (edizione del 1990). Molteplici sono stati anche gli sceneggiati televisivi, del passato e recenti, a cui Croccolo ha partecipato, in ultimo la serie *Capri* (2006-20010), nel ruolo del pescatore Totanno.

Fra i tanti aneddoti della sua vita e carriera che l'attore amava raccontare, il più clamoroso riguarda la sua presunta relazione con Marilyn Monroe, che aveva rivelato nel corso di un'intervista al settimanale *«Tv Sorrisi e Canzoni»*: «Sì, purtroppo è vero. Marilyn Monroe e io abbiamo avuto una storia d'amore. È durata soltanto tre mesi ma io

le lune del cinema

enrich

ero pazzamente innamorato di lei. Solo che stare con lei era un inferno e io, alla fine, sono fuggito. Ho conosciuto Marilyn nel periodo peggiore della sua vita: sarebbe morta circa un anno dopo, nel 1962. L'ho incontrata a una festa a Los Angeles, attraverso Sammy Davis e l'entourage del presidente John Fitzgerald Kennedy. Io me ne stavo in disparte finché non ho visto lei. Abbiamo iniziato a parlare e poi... È cominciata così, come cominciano tante storie». Due anni fa, per il suo novantesimo compleanno, erano state conferite a Crocchio le Chiavi della città di Castel Volturno, dove viveva ormai da più di venticinque anni: in quell'occasione l'attore aveva sottolineato: «Li ho pagati a caro prezzo i miei novant'anni di attore. I miei anni dati al cinema e al teatro sono stati di passione sì, ma come Gesù Cristo, perché non ho avuto molti riconoscimenti e quelli che ho avuti, me li hanno fatti pagare tantissimo». La moglie, Daniela Cenciotti, lo ricorda come «un compagno di vita tenero e amoroso. Se n'è andato, determinato e consapevole così come è vissuto. A noi tutti resta il dovere e la responsabilità di perpetuarne il ricordo e conservarne il sorriso».

13 OTTOBRE

Se ne va a 69 anni, a causa di un male incurabile, il fumettista giapponese Hideo Azuma, conosciuto in Italia come autore dei manga *Pollon* e *Nanà Super Girl* (da cui sono stati tratti gli omonimi cartoni animati). Nato nel 1950 nell'Hokkaido, Azuma si era, poi, trasferito a Tokyo come assistente del mangaka Rentaro Itai, debuttando da solista nel 1969. Il genere più praticato da Azuma è quello della fantascienza nonsense, con manga come *Due ragazzi e cinque vicine di casa* (*Futari to gonin*), *Un angelo disperato* (*Yakekusotenshi*), *La pazza aula parallela* (*Parallelkyoshitsu*), *Diario assurdo* (*Fujorinikki*).



Con *Diario assurdo*, nel 1979, Azuma ha vinto il Premio Seiun per il miglior manga di fantascienza, ma negli anni Ottanta l'artista è scivolato in un'esistenza da senzatef, fatta di solitudine, alcol e lavori saltuari. In anni recenti Hideo Azuma è ritornato alla ribalta, apprezzato dalla critica per il manga *Il diario della mia scomparsa* (edizione originale 2005), pubblicato in Italia soltanto quest'anno da J-Pop e insignito nell'ambito del Lucca Comics del Premio Gran Guinigi 2019 per la riscoperta di un'opera a fumetti. *Il diario della mia scomparsa*, non a caso, è un lavoro dalla forte impronta autobiografica, che racconta la depressione di Azuma, la sua sparizione e il tentato suicidio, la vita per strada, l'esperienza da operai, sino alla caduta nel baratro dell'alcolismo e al ricovero forzato in ospedale.

17 OTTOBRE

Il cinema hollywoodiano piange la scomparsa, avvenuta a Los Angeles, all'età di 97 anni, dell'attore Bill Macy (al secolo Wolf Martin Garber), bravo caratterista noto soprattutto per il ruolo ricoperto negli anni Settanta nella sit-com *Maude*, quello di Walter Findlay, proprietario di un negozio di

elettrodomestici e paziente marito di «una signora in gamba» (come recitava il secondo titolo dell'edizione italiana). Macy era nato a Revere, nel Massachusetts, il 18 maggio 1922, e all'epoca del grande successo televisivo di *Maude* aveva già alle spalle una lunga carriera teatrale e cinematografica. Tra il 1969 e il 1972 aveva fatto parte del cast originale del musical *Oh! Calcutta!* a Broadway, trasposto nell'omonimo film (1972) diretto da Jacques Levy. Al cinema era apparso, solo per citare qualche titolo, nei film *L'occhio privato* (1977) di Robert Benton, *Lo straccione* (1979) di Carl Reiner, *L'ospite d'onore* (1982) di Richard Benjamin, *Terapia e pallottole* (1989) di Harold Ramis, *Natale in affitto* (2004) di Mike Mitchell, *L'amore non va in vacanza* (2006) di Nancy Meyers.

Macy aveva partecipato anche a numerose serie tv americane di successo, tra il 1972 e il 2010: da *A cuore aperto* a *Love Boat*, da *Avvocati a Los Angeles* a *Colomba*, fino a *La signora in giallo*, *Tutto in famiglia* e *E.R. - Medici in prima linea*. Il grande successo e la notorietà erano arrivati, però, con *Maude*, andata in onda sulla rete americana CBS per sei stagioni dal 1972 al 1978. Ideata dallo sceneggiatore e produttore televisivo Norman Lear, la sit-com era lo spin-off della popolare serie televisiva in due episodi *Arcibaldo* (1972), nella quale il personaggio di Maude è già presente come cugina di Edith Bunker, moglie del protagonista Arcibaldo, il cinquantenne taxista newyorkese nato per i suoi pregiudizi nei confronti di tutto ciò che non gli somiglia. Macy vi interpretava un piccolo ruolo, accanto a Beatrice Arthur, che di lì a poco, in *Maude*, avrebbe approfondito la caratterizzazione di una donna di mezza età, professante idee liberali, impegnata politicamente e spesso autoritaria nei confronti del tranquillo marito Walter.



un BAFTA e nominato all'Oscar nel 2004 per *Lost in Translation* di Sofia Coppola), che lo riceve dalle mani di Wes Anderson, del cui cinema ha incarnato, da *Rushmore* (1998) a *Grand Budapest Hotel* (2014), uno dei volti più rappresentativi; il secondo all'attrice Viola Davis (premiata da Pierfrancesco Favino), prima attrice afroamericana vincitrice dei premi Tony, Emmy e Oscar, rispettivamente nel 2001 per l'opera teatrale *King Hedley II* di August Wilson, nel 2015 come miglior attrice protagonista nella serie tv *Le regole del delitto perfetto*, nel 2017 come miglior attrice non protagonista nel film *Barriere* di Denzel Washington.

17-27 OTTOBRE

La quattordicesima edizione della Festa del Cinema di Roma colonizza anche quest'anno l'Auditorium Parco della Musica e altri luoghi della Capitale, con proiezioni, incontri, eventi, mostre, installazioni, convegni e dibattiti. Simbolo e icona di questa edizione è la "divina" Greta Garbo. Punto di forza della manifestazione, oltre alle pellicole della Selezione Ufficiale e della sezione "Tutti ne parlano", saranno gli incontri Ravvicinati con autori, attori e protagonisti della cultura italiana e internazionale, la Retrospettiva, i Restauri, gli Omaggi e "Alice nella città", sezione dedicata alle nuove generazioni. Il programma è vario, arricchito dalla presenza di numerose star internazionali, fra cui Martin Scorsese (a Roma per la presentazione del suo ultimo film, *The Irishman*), John Travolta e Benicio del Toro. Gli spettatori della Festa del Cinema hanno l'occasione di vedere in anteprima, tra i tanti titoli, anche *Down-town Abbey* di Michael Engler, dalla fortunata serie tv britannica, *Honey Boy* di Alma Har'el, *Le ragazze di Wall Street* di Lorene Scafaria, con Jennifer Lopez, *Judy* di Rupert Goold, con Renée Zellweger nei panni di Judy Garland e il documentario su Pavarotti diretto da Ron Howard.

Biglietti venduti («i più gettonati sono stati quelli per le proiezioni di *The Irishman* di Scorsese, *Santa subito* di Alessandro Piva e *Tornare* di Cristina Comencini», assicura il direttore artistico Antonio Monda), così come le richieste di accredito, fanno registrare un incremento rispetto allo scorso anno e buoni sono anche i numeri della rassegna: duecentocinquante proiezioni totali, settanta film, trentaquattro retrospettive e omaggi, venticinque Paesi partecipanti. Vengono consegnati due Premi alla Carriera: il primo a Bill Murray (vincitore di un Golden Globe,

23 OTTOBRE

Dopo una breve ma impietosa malattia il cinema italiano perde l'attrice romana settantenne Roberta Fiorentini, che aveva raggiunto il successo con la famosa serie tv *Boris* (2007-2010) nel ruolo della segretaria di edizione Italia, cinica, sospettosa ma esperta, con le sue caratteristiche battute in romanesco. Hanno dato l'annuncio della sua scomparsa, a mezzo social, proprio gli ex colleghi della serie. Figlia d'arte — il padre Fiorenzo Fiorentini è stato attore e sceneggiatore per l'avanspettacolo, la tv e il cinema — Roberta Fiorentini ha lavorato a lungo, partecipando a film come *L'amico di famiglia* (2006) di Paolo Sorrentino, *Un matrimonio da favola* (2014) di Carlo Vanzina, *Io e lei* (2015) di Maria Sole Tognazzi. Le ultime sue interpretazioni sono state quelle per *Natale a 5 stelle* di Marco Risi, su soggetto dei fratelli Vanzina, e *Il tuffatore* di Valerio Atanasio, entrambi del 2018.

a cura di **Barbara Rossi**

ALESSANDRIA

Mondadori Bookstore — Libreria Mondadori Alessandria
Via Trotti, 58

BARI

La Feltrinelli Libri e Musica — Via Melo, 119

BENEVENTO

Libreria Masone Alisei — Viale dei Rettori, 73F

BERGAMO

Incrocio Quarenghi — Via Quarenghi, 32

BOLOGNA

Libreria di Cinema, Teatro e Musica — Via Mentana, 1/C
Libreria IBS - Via Rizzoli, 18

COSENZA

Libreria Ubik — Via Galliano, 4

GENOVA

La Feltrinelli Libri e Musica S.r.l. — Via Ceccardi, 16/24

MEZZAGO (MB)

Bloom Libreria — Via Eugenio Curiel, 39

MILANO

Cortecchia — Via Bernardino Lanino, 11
Libreria dello Spettacolo — Via Terraggio, 11
Libreria Popolare di Via Tadino — Via Tadino, 18

PADOVA

Librerie Feltrinelli — Via San Francesco, 7

PALERMO

Megastore Feltrinelli — Via Cavour, 133

PARMA

Librerie Feltrinelli — Strada Carlo Farini, 17

PONTE SAN GIOVANNI (PG)

Libreria Grande — Via Della Valtiera, 229

PISA

Librerie Feltrinelli — C.so Italia, 50

RAVENNA

Librerie Feltrinelli — Via Armando Diaz, 14

REGGIO EMILIA

Notorius Cinelibreria di Giovanardi Luca — Vicolo Trivelli, 2/E

ROMA

Librerie Feltrinelli — Via V.E. Orlando, 78/81

SALERNO

La Feltrinelli Libri e Musica — C.so V. Emanuele, 230

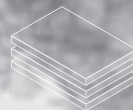
TORINO

Librerie Feltrinelli — P.zza Castello, 19

TRIESTE

Libreria Einaudi — Via Coroneo, 1

cineforum



in libreria

Distributore per l'Italia

FIC — Federazione Italiana Cineforum
Via Pignolo, 123 - 24121 Bergamo

T. +39 370 36 259 365

amministrazione@cineforum.it

Hammanet



Il lago delle ocche selvatiche



Book — A proposito di canone



Festival — Festival del Cinema di Berlino
Concorso



Festival — Festival del Cinema di Berlino
Forum



592 episodi

Richard Jewell



Diamanti grezzi



Book — A proposito di canone



Book — A proposito di canone



Festival — Festival del Cinema di Berlino
Panorama

